This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

Harvard College Library

FROM THE BEQUEST OF

CHARLES SUMNER

CLASS OF 1830

SENATOR FROM MASSACHUSETTS

FOR BOOKS RELATING TO
POLITICS AND FINE ARTS

TRANSFERRED TO
FINE ARTS LIBRARY

BEITRÄGE ZUR WESTFÄLISCHEN KUNSTGESCHICHTE

HERAUSGEGEBEN VON DR. HERM. EHRENBERG,
PROFESSOR AN DER KÖNIGL. UNIVERSITÄT MÜNSTER.

HEFT 1.

DIE GRÖNINGER.

EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE DER WESTFÄLISCHEN PLASTIK IN DER ZEIT DER SPÄTRENAISSANCE UND DES BAROCK.

VON **DR. FERDINAND KOCH**
PRIVATDOZENTEN AN DER KÖNIGLICHEN UNIVERSITÄT MÜNSTER.

1905.
COPPENRATHSCHE BUCHHANDLUNG, MÜNSTER (WESTF.)

~~FA 5255.2.0~~

~~FA 770.27~~ FA 770.976.4 (1)

HARVARD COLLEGE
NOV 19 1920
LIBRARY

Summer fund

Alle Rechte vorbehalten.

Vorwort.

Ich habe dieser Arbeit keine weiteren Worte vorauszuschicken, als nur die Bemerkung, dass sie sich mit einem Gebiete der deutschen Kunstgeschichte beschäftigt, das man bisher, weil undankbar, in mehr als dadurch gerechtfertigter Weise vernachlässigt hat. Jeder Beitrag zur Kenntnis der Kunstwerke dieser Periode, und mag er auch noch so gering wie der folgende sein, wird daher auf ein freundliches Entgegenkommen rechnen dürfen.

Dem Senate der hiesigen Universität, der mir aus einer Stiftung des westfälischen Provinzialverbandes eine wesentliche Unterstützung für eine Reise nach Belgien zu Studienzwecken gewährte, sei hiermit an dieser Stelle mein herzlichster Dank dargebracht. Ebenso schulde ich dem Verleger meines Werkes, Herrn F. Coppenrath für sein bereitwilliges Entgegenkommen aufrichtigen Dank. Dem Herrn Geh. Archivrat Prof. Dr. Philippi und Herrn Oberlehrer Prof. Dr. Huyskens habe ich an anderer Stelle noch meinen besonderen Dank ausgesprochen.

Die beigegebenen Abbildungen sind teils nach photographischen Aufnahmen des Herrn Baurats Ludorff und des Herrn Architekten P. Rincklake hierselbst, teils nach meinen eigenen Aufnahmen von der Firma Brendamour in Düsseldorf hergestellt worden.

Münster i. W., im August 1905.

Ferdinand Koch.

Inhaltsübersicht.

Seite

Einleitung . . . . . 1—3

Gerhard Gröninger. Biographisches . . . . . 4—32

Geburtsjahr — Geburtsort — Eltern — Geschwister — Jesuitenunterricht in Paderborn — Lehrzeit bei Heinrich Gröninger — Wanderjahre — Eisenhoit — Niederlassung in Münster — Eintritt in die Werkstätte des Hans Lacke — Hans Lacke — Heirat mit Anna Lacke — Tod der Anna Lacke — Kinder der Ehe — Zweite Heirat mit Gertrud Lacke — Kauf des Hauses von den Schwiegereltern — Erbschaftsstreitigkeiten — Bestellung von Werken — Pekuniäre Notlage — Konkurs — Verzug nach Rheine - Tod — Brief Gerhard Gröningers — Schilderung des Charakters — Streitigkeiten mit dem Baumeister Johann von Bocholt, mit dem Bildhauergesellen Wilhelm Richter aus Bielefeld, mit dem Junker Jobst von Vörde zu Darfeld, mit dem Bildhauer Albert zum Hülse, mit dem Lehrbuben Adam Jansen, mit dem Gesellen Wilhelm Spannagel u. a. m. — Bedenkliche Geldmanipulationen — Säumigkeit bei Arbeiten — Prozesse über Prozesse — Familienleben.

Die deutsche Plastik zur Zeit der Hochrenaissance . . . . . 33— 39

Allgemeiner Stand der Plastik — Verfall — Ursachen des Verfalls — Politische und kulturelle Verhältnisse — Einfluss der italienischen Renaissance — Nachahmung Michelangelos — Einfluss des kunstgewerblichen Dekorationsstils.

Gerhard Gröningers Werke . . . . . 40—105

Der Hochaltar im Dom zu Münster — Das Lethmate-Epitaphium im Stephanuschor des Domes zu Münster — Der ehemalige Hochaltar in der Kirche zu Westbevern — Der Kreuzigungs-Altar in der Kirche zu Altenberge — Der Kreuzigungsaltar in der Kirche zu Seppenrade — Die Kreuzigungsgruppe an der Mauritzkirche zu Münster — Der Altar mit der Taufe Christi in der Kirche zu Altenberge — Das Westerholt-Epitaphium im Dom zu Münster — Das Huichtebruch-Epitaphium ebendort — Das Kerkering-Epitaphium in der Überwasserkirche zu Münster — Das Hausmann-Epitaphium ebendort — Das Grotgesius-Epitaphium in der Marienkirche zu Osnabrück — Das Dorgelo-Epitaphium im Dom zu Münster — Der Plettenberg-Altar ebendort — Das Billichssche Epitaphium in der Lambertikirche zu Coesfeld — Das Widowsche Epitaphium ebendort — Das Farseberg-Epitaphium im inneren Domhofe zu Münster — Das Aschebroich-Epitaphium im Dom zu Münster — Fünf Passionsscenen

Seite

im Museum des Altertumsvereins zu Münster — Die Mauritiusstatue im Chorumgange des Domes zu Münster — Das Kruzifix in der Überwasserkirche zu Münster — Zwei Apostelfiguren und eine Heiligenfigur hinter dem Gebäude Domplatz Nr. 25 zu Münster — Die Apostelfolge in der Kirche zu Bösensell — Zwei Statuen in der alten Kirche zu Billerbeck — Die Madonnenstatue im Chorumgange des Domes zu Münster — Verschiedene kleinere Arbeiten — Die Galerie am Schlosse zu Darfeld — Die Türeinfassung der Universitätsbibliothek zu Münster — Die Tür der ehemaligen Johanniterkirche zu Münster — Verschollene Werke.

Gerhard Gröningers Entwicklungsgang . . . . . 106—120

Erste Periode, Lehrzeit bei Heinrich Gröninger — Unvollkommenheit der Stilweise Heinrich Gröningers — Zweite Periode, Selbstweiterbildung in Münster — Die Münsterischen Bildhauer — Äussere Verwandtschaft der Werke Gerhard Gröningers mit denen Bastian Ertles — Epitaphien in norddeutschen Städten — Niederländischer und italienischer Einfluss — Zwei Altäre im Dome zu Mainz — Christoph Schwarz — Dritte Periode bis zum Tode des Künstlers — Künstlerische Würdigung.

Gerhard Gröningers künstlerische Umgebung . . . . . 121—143

Heinrich Gröninger, Lebensdaten und Werke — Hans Lacke — Johann Kross — Johann Gröninger — Wilhelm Spannagel — Albert zum Hülse — Melchior Kribbe — Johann von Bocholt — Adam Stenelt aus Osnabrück.

II. Teil.

Johann Mauritz Gröninger und sein Sohn Johann Wilhelm . . . . . 144—239

Allgemeine Charakteristik der Barockkunst . . . . . 144—149

Biographisches . . . . . 150—157

Johann Mauritz Gröningers Herkunft — Lehrzeit — Wanderjahre — Aufenthalt in Belgien und Frankreich — Ernennung zum Hofbildhauer des Fürstbischofs Christoph Bernard von Galen — Heirat mit Anna Elisabeth Wilte — Kinder der ersten Ehe — Zweite Heirat mit Christine Elisabeth Baeken — Kinder der zweiten Ehe — Tod — Johann Wilhelm Gröningers Geburt — Lehr- und Wanderjahre — Niederlassung in Münster — Heirat mit Anna Katharina Istford — Tod.

Werke des Johann Mauritz Gröninger . . . . . 158—211

Die Chorschrankenreliefs im Dom zu Münster — Ausschmückung der drei Galenschen Kapellen ebendort — Das Galen-Denkmal ebendort — Der Hochaltar der Jesuitenkirche zu Paderborn und der Jesuitenkirche zu Coesfeld — Barockskulpturen in Paderborn — Ludovikus Willemsen — Statuen der Maria und des Joseph im Domchore zu Münster — Kruzifix in Freckenhorst — Das sog. Coesfelder Kreuz in Münster — Der Bildhauer Kocks — Kruzifix in der Wallfahrtskapelle zu Darup — Das Büren-Epitaphium im Dom zu Münster — Zwei Statuen der Maria und des Christus ebendort — Das jüngste Gericht ebendort — Die Wiedersehendmachung des geblendeten Paulus ebendort — Die Grablegung Christi bei Herrn Rittmeister von zur Mühlen auf Haus Ruhr — Das Plettenberg-Monument im Domchore zu Münster — Die vier Kirchenväter in

der Kirche zu Roxel — Die Statuen für den Kurfürsten Maximilian Heinrich von Baiern in Poppelsdorf.

Werke des Johann Wilhelm Gröninger . . . . . 212—239

Das Plettenberg-Denkmal im Johanneschore des Domes zu Münster — Das Wittinghoff-Epitaphium im Dom zu Münster — Der Gerdemann-Altar ebendort — Statuen der heiligen Barbara und Apollonia ebendort — Statuen der Heiligen Carolus Borromäus und Nepomuk ebendort — Die Nepomukstatuen auf der Weselerstrasse und der Aabrücke zu Münster — Die Madonna des Gymnasiums, in der Vossgasse, am Haus der Armen zum Busch in Münster und die Madonna auf der Chaussee von Warendorf nach Freckenhorst — Das sog. weisse Kreuz in Münster — Die vier Jahreszeiten in der Villa Schücking zu Sassenberg — Der Altar in der Klosterkirche zu Marienfeld — Das Madonnenrelief im innern Domhofe zu Münster — Die ehemaligen Figurengruppen vor dem Westeingange des Domes zu Münster — Der Taufstein der Überwasserkirche zu Münster — Die Kreuzigungsgruppe auf dem Kirchhofe zu Roxel — Die Kreuzigungsgruppe an der Kirche zu Greven — Die Kanzel in der Ägidiikirche zu Münster — Das Velen-Epitaphium im Dom zu Münster — Verschiedene kleinere Arbeiten.

Anhang.

Urkundliche Beilagen . . . . . 239—262
Personen-Verzeichnis . . . . . 263—268
Orts-Verzeichnis . . . . . 269—270
Verzeichnis der Abbildungen 271
Berichtigungen und Zusätze 272
Abbildungen . . . . . Tafel I—XXX

Einleitung.

Es sind nicht Künstler ersten Ranges, die uns in folgendem beschäftigen. Wer in der Kunst nur Grosses und Vollkommenes zu sehen wünscht, wird an den Arbeiten der Gröninger achtlos vorüber gehen, oder unbefriedigt von ihrer Betrachtung zurückkehren. Höheren Ansprüchen vermögen sie nicht zu genügen. Was uns die Künstler hinterlassen haben, sind nur schlichte, bescheidene, wenig originelle, zuweilen sogar selbst verwilderte und entartete Blüten am Baume der Kunst. Gleichwohl beanspruchen ihre Werke, die wir hiermit zum erstenmale zusammenstellen und einem weiteren Kreise von Kunstfreunden bekannt geben wollen, nicht nur allein ein lokales, sondern auch ein allgemeines, kunsthistorisches Interesse; denn geschaffen in Zeiten, in denen sich die deutsche Plastik auf dem untersten Niveau des Verfalles befand, oder in sklavischer Nachahmung fremdländischer Manieren befangen war, besitzen sie, trotz der auch ihnen anhaftenden Mängel des allgemeinen Zeitgeschmacks, dennoch so viele eigenartige, ja auch zum Teil hervorragende, künstlerische Qualitäten, dass eine Beschäftigung mit ihnen sich wohl verlohnt, und sie schon lange verdient hätten, der Vergessenheit, der sie bisher anheimgefallen sind, entrissen zu werden.

Das westfälische Land hat auf dem Gebiete der Plastik nicht so viele und so bedeutende Erscheinungen aufzuweisen, als auf dem Gebiete der Malerei oder gar der Architektur. Sieht man von dem mehr denn genug beschriebenen Reliefdenkmale an den Externsteinen bei Horn im Lippischen ab, einem Werke, das ja allerdings den Vorzug geniesst, als das älteste Monumentalwerk deutscher Plastik überhaupt zu gelten [1]), so kommen für das Mittelalter eigentlich nur zwei kunsthistorisch bedeutsame Schöpfungen in Betracht. Es sind dies der wahrhaft monumentale Statuenschmuck der Paradieseshalle am Dome zu Münster [2]) und die nicht minder kostbaren

1) Aus der zahlreichen Literatur über dieses Denkmal erwähne ich nur die Stelle in Bode's Geschichte der deutschen Plastik. Berlin 1887, S. 32, wo sich auch eine gute Abbildung des Werkes befindet.

2) Lübke, Mittelalterliche Kunst in Westfalen, Leipzig 1853, S. 132 ff.; Bode, a. a. O. S. 51 f.; Hasak, Geschichte der deutschen Bildhauerkunst im 13. Jahrhundert. Berlin 1899, S. 95 ff. (hier auch Abbildungen der vier Seitenfiguren); Clemen, Die rheinische und westfälische Kunst auf der Düsseldorfer Ausstellung. Leipzig 1902, S. 7.

Portalskulpturen am Dome zu Paderborn,[1]) zwei Kunstleistungen, die auch den gefeiertsten, gleichzeitigen Werken der sächsischen Plastik, wie auch derjenigen in Süddeutschland an den Domen zu Freiburg, Strassburg und Bamberg in keiner Weise nachzustehen brauchen.[2]) In der Zeit der Spätgotik und Frührenaissance gehören dann einige Schnitzaltäre[3]) und nicht zu vergessen der berühmte, im Dezember des Jahres 1870 abgebrochene Apostelgang (Lettner) im Dome zu Münster,[4]) dessen noch vorhandene Bruchstücke demnächst an anderer Stelle wieder aufgebaut werden sollen, zu den besten und künstlerisch wertvollsten Werken ihrer Art, und für die Zeit der Spätrenaissance und des Barock nehmen die Arbeiten der Gröninger eine ähnliche Stellung ein. Ihre Autoren scheinen fast ausschliesslich für die Städte Paderborn und Münster und deren nächstliegende Umgebung gearbeitet zu haben. Wenigstens haben sich anderweitig noch keine Zeugnisse ihrer Tätigkeit nachweisen lassen. Dieser Umstand und nicht zuletzt der bei vielen auch heute noch nicht völlig überwundene Widerwille gegen alles, was mit der Kunst des letzten Renaissancestils oder der des Barock zusammenhängt, mögen es verschuldet haben, dass die Gröninger bisher kaum weiter, als über den engen Bezirk des westfälischen Landes hinaus bekannt geworden sind. Selbst den Namen wird man in den Künstlerlexiken und in den Büchern über allgemeine Kunstgeschichte vergeblich suchen. Nordhoff und Pauli sind die ersten, die ihn überhaupt in die kunstgeschichtliche Literatur eingeführt haben.[5]) Sonst kennen ihn nur noch einige wenige Lokalhistoriker,[6]) die in ihren Beschreibungen des Münsterlandes oder ihren Führern durch die oben ge-

---

1) Diese Arbeiten sind mit den münsterischen Apostel- und Prophetenfiguren so sehr verwandt, dass man vielleicht an denselben Ursprung denken darf. Bode a. a. O. erwähnt sie irrtümlich als am Domportale zu Osnabrück befindlich. Vergl. auch Clemen, a. a. O.

2) Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 2, Heft 10 und Heft 16.

3) In den Kirchen zu Osnabrück, Bielefeld, Rhynern, Dortmund, Schilde, Vreden etc. Auch sind hier die Holzschnitzereien im Kapitelsaale des Domes und im Friedenssaale des Rathauses zu Münster zu nennen. Ferner der Einzug Christi in Jerusalem am Westgiebel des Domes zu Münster.

4) Lübke a. a. O. S. 308; Effmann, Der ehemalige Lettner im Dome zu Münster. Münster 1893.

5) Nordhoff erwähnt den Namen Gerhard Gröningers in seinem Aufsatze über Meister Eisenhuth in den Bonner Jahrbüchern Bd. 82, S. 141 u. Bd. 77 S. 159, denjenigen des Johann Mauritz Gröninger und seines Sohnes Johann Wilhelm in den Bau- und Kunstdenkmälern Westfalens, Kreis Hamm und Kreis Warendorf, wo er auch einige Werke als von den Künstlern gefertigt anführt. Pauli nennt in seiner Schrift Die Renaissancebauten Bremens, Leipzig 1891, den Namen Heinrich Gröningers und stellt Seite 86 f. einige Arbeiten des Meisters zusammen.

6) Ich werde dieselben jedesmal an Ort und Stelle namhaft machen.

nannten Städte hie und da ein Werk als von einem der Gröninger gefertigt anführen, ohne indessen eine kritische Würdigung desselben zu versuchen oder irgend welche biographische Nachrichten über die Künstler beizubringen.

Es gibt aber sieben urkundlich genannte Künstlerpersönlichkeiten dieses Namens, einen Heinrich, Gerhard und Johann, die zur Zeit der Spätrenaissance, in den letzten Jahren des 16. Jahrhunderts und in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts wirkten, und einen Johann Mauritz, Johann Wilhelm, Gottfried und Johann Michael Gröninger, die ihre Kunsttätigkeit unter der Herrschaft des anschliessenden Barockstils ausübten. Die uns überkommenen archivalischen Notizen reichen freilich nicht aus, um von ihren Lebensumständen ein genaueres Bild zu entwerfen. Nur über Gerhard Gröninger hat sich eine grössere Anzahl von Nachrichten erhalten. Da von den drei zuerst genannten auch nur dieser eine wirklich künstlerische Bedeutung besitzt, so soll mit der Betrachtung seiner Tätigkeit in folgendem der Anfang gemacht werden.

Bevor ich jedoch zur Mitteilung seiner nicht uninteressanten, zumeist aber recht bitteren und traurigen Lebensschicksale übergehe, möchte ich zunächst noch einer Pflicht der Dankbarkeit genügen und dem Direktor des Staatsarchivs zu Münster, Herrn Geh. Archivrat Prof. Dr. Philippi, sowie namentlich auch dem Verwalter des städtischen Archivs, Herrn Oberlehrer Prof. Dr. Huyskens, für ihr so überaus freundliches und bereitwilliges Entgegenkommen bei Benutzung der Urkunden meinen aufrichtigsten und verbindlichsten Dank aussprechen.

Gerhard Gröninger.

Biographisches.

Der älteste der Gröninger, der uns in Münster als Künstler entgegentritt, führt den Vornamen Gerhard. Die Nachrichten, die ich über seine Person und seine Lebensschicksale mitzuteilen vermag, stammen fast durchweg aus den Archivalien des Stadtarchivs zu Münster, namentlich aus den vom Jahre 1564 an beginnenden, anfangs nur sehr unleserlich und wenig übersichtlich geschriebenen, später aber ganz vorzüglich durchgeführten Ratsprotokollen und aus dem noch vorhandenen, umfangreichen, bisher ganz unbekannten Aktenmateriale, das sich gelegentlich des im Jahre 1636 gegen den Künstler eröffneten Konkursverfahrens angehäuft hat.[1])

An erster Stelle interessiert uns hier ein eigenhändiger, unten wiedergegebener Brief des Meisters, den er an einen der Sekretäre des Stadtrats, namens Holland, geschrieben hat. Aus ihm erfahren wir das Geburtsjahr Gröningers. Da er sich darinnen als „ein Mann von sechzig Jahren" bekennt, und der Brief vom 17. Februar 1642 datiert ist, so muss der Künstler, falls er sein Alter richtig und nicht in abgerundeter Zahl angegeben hat, im Jahre 1582 das Licht der Welt erblickt haben und zwar, wie wir bestimmt angeben können, in der Stadt Paderborn. Als er am 9. März des Jahres 1609 das Bürgerrecht der Stadt Münster erhält, geschieht die Eintragung mit dem Vermerk: „Lunae 9. Martis 1609 Gerhardt Gröninger von Paderborn solus iurat et recipitur."[2]) Zum weiteren Beweise, dass er wirklich in Paderborn geboren und nicht etwa, worauf

---

1) Die hier gefundenen Aktenstücke, wie auch alle übrigen Dokumente, die sich über Gerhard und die späteren Gröninger erhalten haben, sind von Herrn Prof. Dr. Huyskens nunmehr vereinigt und unter der Ziffer XI. 177.b. des Stadtarchivs registriert worden. Wo daher keine anderweitige Angabe als Quelle für eine Nachricht angemerkt ist, stammt dieselbe stets aus den unter obiger Nummer zusammengefügten Materialien. Die aus den Ratsprotokollen genommenen Nachrichten sind jedesmal im Texte durch die Abkürzung R. P. mit der Jahres- und Seitenzahl des betreffenden Bandes kenntlich gemacht. Bei vollständiger Wiedergabe eines Schriftstückes oder beim Citieren einzelner Stellen bin ich den von Lange-Fuhse im Vorworte ihrer Ausgabe von Dürers schriftlichem Nachlass aufgestellten Regeln gefolgt.

2) Stadtarchiv IV. 2.

diese Aufnahmenotiz allenfalls auch schliessen lassen könnte, nur von dorther nach Münster eingewandert ist, besitzen wir noch die Kopie eines Geburts- und Lehrbriefes, den sich der Künstler bei seinem Wegzuge von Paderborn von dem dortigen Bürgermeister und Rate der Stadt hat ausstellen lassen. Dieses interessante Dokument, das ich im Anhange beifüge und das uns ausdrücklich Paderborn als Gerhards Geburtsort nennt, gibt uns auch zugleich erwünschte Auskunft über den Namen seiner Eltern und den seines Bruders, bei dem er seine Kunst erlernt hat. Danach führte der Vater den gleichen Vornamen, wie er. Er hiess Gerhard, oder wie er dort genannt wird, „Gerdt", und die Mutter hiess „Engelen" (wohl Angela oder Engelina) und war eine geborene Harbrink; der Bruder aber ist der in der Paderborner Kunst- und Lokalgeschichte mehrfach erwähnte Heinrich Gruninger.[1]) Da es in dem Lehrbriefe lautet, Gerhard sei „neben anderen Kindern" geboren und erzogen worden, so hat er ausser Heinrich auch noch andere Geschwister gehabt. Ihre Namen werden uns aber nicht genannt.[2]) Anscheinend haben die Eltern in guten Verhältnissen gelebt und ihren Kindern bei ihrem Tode auch einiges Vermögen hinterlassen. In einer Schuldverschreibung Gerhards, die sich bei den Prozessakten findet, wird einmal bei der Aufzählung der Unterpfänder auch „das, was er sonderlich zu Paderborn als ihm angeerbet zu sein iactitiert" genannt. Auch darf man aus der Bemerkung des Geburtsbriefes, dass der Vater im Amte gesessen, also vielleicht gar Ratsherr gewesen ist, auf eine immerhin angesehene Stellung der Familie in Paderborn schliessen. Leider haben meine Nachforschungen daselbst nur ganz geringen Erfolg gehabt. Wie mir der Verwalter des städtischen Archivs, Herr Oberpostsekretär Stolte, in liebenswürdiger Weise mitteilte, soll das elterliche Haus in der Giersstrasse gestanden haben.[3]) Vermutlich dürfte es noch stehen. Ob die Eltern indessen eingesessene Paderborner waren, oder erst, wie der Name vermuten lassen könnte, nach dorthin eingewandert sind, habe ich nicht ermitteln können.

Die einzige Nachricht, die uns etwas Näheres über den Vater mitteilt, findet sich am Ende eines merkwürdigen Schriftchens seines

---

1) Die Schreibweise des Namens ist verschieden. Es findet sich Groninger, Gröninger, Gruninger, Gronniger, Groniger, Gruniger, Gronninger und Gronier. Die Künstler selbst schreiben ihn bald so bald so. Da Gerhard meistens Gröninger unterzeichnet, die heute noch lebenden Nachkommen sich ebenfalls Gröninger schreiben, so habe auch ich diese Form gewählt.

2) Ein Schwager Heinrich Gröningers hiess Victor Warnesius. Er war vielleicht mit einer Schwester des Künstlers verheiratet.

3) Nach einer urkundlichen Notiz.

Sohnes Heinrich, das folgenden Titel führt: „Wahrhaftige Bekehrung vom Lutherischen zum katholischen Glauben des Libory Wichartz, gewesenen Bürgermeisters zu Paderborn, geschehen in seiner Verstrickung oder Gefengnus und durch einen öffentlichen Widerruf vor der ganzen Bürgerschaft auf dem Markt bestetiget, den 30. April um 1 Uhr nachmittag. Allen gutherzigen Bürgern daselbst und Stiftsgenossen durch eines Bürgers Sohn, der vom Anfang bis zum End diesem christlichen Werk beigewohnet, zu sonderlichem Gefallen mitgeteilt. Gedruckt zu Paderborn durch Mathaeum Pontanum Anno MDCIIII."[1])

Der Künstler schliesst seinen stark jesuitisch gefärbten Bericht mit den Worten: „Alle Menschen haben gemeiniglich andere Gedanken im Leben, andere zur Zeit des Todes, und man pfleget zu sagen, dass nach Luthers Lehre viel gern saufen und leben, aber wenig Lust haben zu sterben, wie ich denn auch an meinem seligen Vater gesehen, der 30 Jahr Lutherisch war gewesen, aber im Todbett sich letztlich auch bekehret, wie dann auch meine Grossmutter, denen Gott gnedig sei." Das ist vorderhand alles, was wir über den Vater erfahren. Er war also 1604 schon tot und bei seinen Lebzeiten ein Anhänger der neuen Lehre gewesen. Aber noch eins, und das ist sonderlich zur Beurteilung von Gerhards später zu schildernden, schwankenden Charaktereigenschaften nicht unwichtig. Aus dieser Bemerkung Heinrichs scheint auch hervorzugehen, dass der Vater eine etwas leichte und lebenslustige Natur war, die das Leben von der heiteren Seite betrachtete und gerne etwas drauf gehen liess.

Bekanntlich hatte der Protestantismus namentlich unter dem lutherisch gesinnten Administrator Heinrich von Lauenburg fast die ganze Bürgerschaft der Stadt und die Bevölkerung des Paderbornschen Landes für sich gewonnen, so dass es erst der rücksichtslos vorgehenden, kraftvollen Regierung des Fürstbischofs Dietrich von Fürstenberg (1546—1618) und vor allem den rastlosen Bemühungen der im Jahre 1580 nach Paderborn berufenen Jesuiten gelang, den katholischen Glauben wieder allenthalben zur Herrschaft zu bringen. Von Anfang an übernahmen die letzteren, wie ja meistens da, wohin sie berufen wurden, die Erziehung der Jugend, und da sich der Ruf ihrer Schule in kurzem so festigte, dass nicht allein die angesehensten Katholiken, sondern auch viele Protestanten ihre Kinder zu ihnen in die Schule schickten,[2]) so dürfen wir annehmen, dass auch

---

1) Richter hat Heinrich Gröningers Schriftchen in seiner Geschichte der Paderborner Jesuiten. Paderborn 1892, im Anhange S. 153 ff. abgedruckt, und zwar nach dem auf der Theod. Bibliothek zu Paderborn befindlichen Exemplare.

2) Siehe Richter, a. a. O.

Heinrich und Gerhard Gröninger zu ihren Zöglingen zählten. Ganz abgesehen von der verhältnismässig hohen Bildung, die beide für ihren Stand und ihre Zeit besitzen, zeigt sich Heinrich sogar, wie wir dies aus dem eben angeführten Schriftchen ersehen, als ein sehr eifriger und tätiger Freund der Jesuiten. Er besucht den gefangenen, protestantisch gesinnten und durch seinen Aufruhr unter der Bürgerschaft bekannt gewordenen Bürgermeister Liborius Wichart[1]) am Tage vor seiner martervollen Hinrichtung im Kerker, sucht ihn von seinem neuen Glauben zu bekehren und verfasst sodann jenen eben erwähnten Bericht über den erfolgreichen Ausgang seines Versuches, der ihm in Wahrheit gar nicht geglückt ist. Mit dem Verleger seines Werkchens, dem Buchdrucker Mathäus Pontanus,[2]) der im Jahre 1597 die erste Presse zur Restaurierung des katholischen Glaubens in Paderborn einrichtete, gehörte er auch der Marianischen Sodalität an, jener jesuitischen Genossenschaft, die in demselben Jahre 1597, nachdem sie sich bereits zwei Jahre vorher der römischen Kongregation angeschlossen hatte, von dem Jesuitengeneral Klaudius Aquaviva gut geheissen wurde.[3]) Auch hatte er vom Jahre 1610 an ein neben der Bartholomäus-Kapelle gelegenes, heute noch vorhandenes Haus, das ihm die Jesuiten gegen Erlegung von 250 Talern zu lebenslänglicher Benutzung überlassen hatten, in Besitz. Im Jahre 1620 trat er dieses Anrecht für 300 Taler an den Fürstbischof Ferdinand von Baiern ab, der das Haus dem Weihbischof Pelking als Wohnung überwies.[4])

Wenn auch von Gerhard Gröninger unter den vorhandenen Nachrichten nicht dergleichen jesuitenfreundliche Züge mitgeteilt werden, so wissen wir doch, dass er ein nicht minder treuer Anhänger des katholischen Glaubens war. Noch in seinem schon erwähnten Briefe bekennt er ausdrücklich von sich und seiner Familie, dass sie „gute, christlich katholische Leute“ seien. Im übrigen gebot den beiden Künstlern schon ihr Beruf, der sie fast ausschliesslich für die katholische Geistlichkeit arbeiten liess, sich von vornherein jeder ketzerischen Anwandlung klüglich zu enthalten.

---

1) Über ihn siehe: von Löher, Geschichte des Kampfes um Paderborn 1597—1604. Berlin 1874; Keller, die Gegenreformation in Westfalen und am Niederrhein. 2 Teile, Leipzig 1881—1887.

2) Pontanus (Brückner) wurde im Jahre 1608 durch Dietrich von Fürstenberg von allen städtischen Lasten befreit, dabei aber im Genusse aller Rechte belassen. Bessen, Geschichte des Bistums Paderborn. Paderborn 1820, S. 139.

3) Richter, Die Jesuitenkirche in Paderborn. Paderborn 1892. S. 80. Anm. 15.

4) Urkunde im Stadtarchiv Paderborn. Siehe: Stolte, Abschriften von Urkunden des Studienfonds Nr. 169; Evelt, Die Weihbischöfe von Paderborn. Paderborn 1869, S. 68.

Da wir beide Brüder sich der Bildhauerkunst widmen sehen, so möchte man natürlich gern annehmen, dass auch ihr Vater ein Bildhauer gewesen und sie in seiner Werkstätte die ersten Handwerksgriffe ihrer Kunst erlernt hätten. Aber weder in dem Schriftchen Heinrichs, noch in dem Lehrbriefe Gerhards findet sich auch nur irgend eine Andeutung hierfür. Wäre der Vater ein Künstler gewesen, so hätten beide Schreiben dies wohl sicherlich nicht unerwähnt gelassen. Zum wenigsten würde das letztere, wie bei dem daselbst genannten Zeugen, dem Goldschmiede Engelbert Marquart und wie bei Heinrich Gröninger selbst, dem Namen die Bezeichnung „Meister" vorangesetzt haben. Da aber der Vater beidemale nur als einfacher Bürger angeführt wird, so scheint ein Künstlerberuf wohl sicher ausgeschlossen zu sein.

Von den beiden Brüdern ist Heinrich jedenfalls der ältere und was seine künstlerischen Leistungen anbetrifft, der unbedeutendere. Von den vielen Werken, die sich überall im Paderborner Dome, namentlich im Kreuzgange desselben, in fast ununterbrochener Folge befinden und fast ausnahmslos mit seinem Monogramme und der Jahreszahl bezeichnet sind, gewinnt man keinen sonderlich befriedigenden Eindruck. Sie sind in den Proportionen der Figuren unkorrekt, in der naturalistischen Bildung der Köpfe übertrieben und in der Bewegung und Gewandbehandlung in gleicher Weise manieriert und karikaturenhaft. An Gerhards spätere Arbeiten reichen sie auch in keiner Weise heran, obwohl wir finden werden, dass dieser einmal eine Komposition des Bruders vollständig übernimmt und sogar in zweifacher Wiederholung zur Ausführung bringt.

Durch den ausgestellten Lehrbrief wird uns bezeugt, dass Gerhard „seine Kunst bei M. Heinrich Gröninger seinem eheleiblichen Bruder voll gelernet und die versprochenen Lehrjahre gebührlich ausgehalten hat." Dagegen wird uns nicht mitgeteilt, in welchem Alter er seine Lehrzeit angetreten, wann er dieselbe beendet und ob er auch, wie es doch derzeit allgemein üblich und alter Brauch war, auf einige Jahre in die Fremde gezogen ist. Da der Lehrbrief vom 31. Dezember 1608, also kurz vor der Abreise von Paderborn ausgestellt ist, so sollte man meinen, dass eine Wanderschaft des Künstlers, falls eine solche vorher stattgefunden hätte, hierin vermerkt worden wäre. Auch heisst es später einmal in einem Prozesse, den Gerhard Gröninger mit einem Bildhauergesellen Wilhelm Richter aus Bielefeld führt, Gröninger könne nicht beweisen, dass er das Bildhauern „anderswo", denn bei einem „selbstgewachsenen" Meister, womit dort nur sein Bruder Heinrich gemeint sein kann, erlernt habe. Wenn also diese Umstände gegen eine Wanderschaft des Künstlers sprechen, so kann man anderseits doch nicht wohl denken, dass Gerhard Gröninger die

ganze Zeit über lediglich bei seinem Bruder geblieben sei, zumal sich in seinen Werken, neben dem Einflusse Heinrichs, auch noch vielfache und zwar recht auffallende Reminiszenzen an niederländische und italienische Kunst finden, deren Vorhandensein man nur zu gerne durch eine Reise in jene Länder erklären möchte. Da wir zudem durch eine Notiz im Ratsprotokoll vom 14. Juli 1625 (S. 158) erfahren, dass der Künstler auch späterhin noch Beziehungen nach Antwerpen hatte und in jenem Jahre oder kurz vorher dorthin verreist war, so möchte man einen Aufenthalt in den Niederlanden auch früher schon voraussetzen, zumal ja die Nachbarschaft des Landes von jeher die Beziehungen und den Verkehr dorthin erleichterte. Man wird wohl kaum fehl gehen, wenn man annimmt, der Künstler sei mit seinem einundzwanzigsten Jahre auf die Wanderschaft gegangen, habe sich in den Niederlanden tüchtig umgesehen und sei nachher noch einige Jahre in der Werkstätte seines Bruders tätig gewesen, der ihm dann bei seiner Abreise von Paderborn das erwähnte Zeugnis über die bei ihm verbrachte Lehrzeit ausstellte.

Durchaus fraglich muss es dagegen bleiben, ob Gröninger auch nach Italien, dem gelobten Lande der Kunst, gekommen ist. Die Anwendung italienischer Formen und die Kenntnis der Werke italienischer Grosskünstler setzt in jener Zeit nicht notwendig mehr eine italienische Reise voraus. Wir stehen ja nicht mehr am Anfange des 16. Jahrhunderts, im Beginn der eindringenden Renaissancebewegung, wo das Vorkommen italienischer Motive bei einem deutschen Künstler nur allzu gerne auf eine Kenntnisnahme an Ort und Stelle zurückgeführt wird. Ein volles Jahrhundert wechselseitiger Beziehungen hatte inzwischen der italienischen Kunst volles Heimatsrecht in Deutschland erworben und ihre Weise längst zum Gemeingut sämtlicher Künstler und Kunsthandwerker gemacht. Aber auch ganz abgesehen davon, dass Gerhards Bruder Heinrich bereits vollständig dem italienischen Geschmacke huldigte, und Gerhard somit in diesem Stile grossgezogen wurde, kann er die Kenntnis gewisser italienischer Kunstwerke ebensogut seinem Aufenthalte in den Niederlanden, wie auch seiner Bekanntschaft mit italienischen Stichen verdanken. Sicherlich aber sind ihm die meisterhaften Silberarbeiten des Warburger Goldschmiedes Anton Eisenhoit,[1]) der ja längere Zeit in Rom verweilte und später für den Fürstbischof von Paderborn Theodor von Fürstenberg und

---

1) Über ihn: Nordhoff, Meister Eisenhuth. Bonner Jahrbücher, Bd. 67. S. 137 ff., Bd. 70 S. 113 ff., Bd. 77 S. 142 ff., Bd. 82 S. 133 ff., Bd. 84 S. 169 ff. und Bd. 87 S. 118 ff.; vor allem aber die schöne Publikation Lessings Meister Anton Eisenhoit von Warburg. Berlin 1880.

dessen Bruder Kaspar jene wundervollen Silberwerke schuf, die sich heute noch im Besitze dieser Familie im Schlosse zu Herdringen befinden, nicht unbekannt geblieben. Eine von unserem Künstler in der Kirche zu Altenberge befindliche Taufe Christi ist fast eine unveränderte Kopie von Eisenhoits gleichnamiger Scene am Herdringer Weihwasserkessel,[1]) und die von ihm so sehr beliebte Darstellung des ecce homo erinnert nur allzu sehr an dessen Ausstellung Christi am Herdringer Kreuze.[2]) Da bei den beiderseitigen Beziehungen zu den Fürstenbergs selbst ein persönlicher Verkehr der Künstler untereinander nicht ausgeschlossen erscheint, so können beide Gröninger sehr wohl, ohne Italien gesehen zu haben, durch Eisenhoit mit den Werken italienischer Hochrenaissance bekannt geworden sein.

Ebensowenig wie über eine Wanderschaft, lässt sich etwas Bestimmtes über Gerhards Anteil an den Werken des Bruders äussern. Selbständige Arbeiten, die seinem Frühstile in Münster entsprächen, habe ich in Paderborn nicht gefunden. Er scheint also damals wohl nur ausschliesslich für den Bruder tätig gewesen zu sein. Jedenfalls hat er, um sich selbständig zu machen und dem Bruder nicht entgegen zu treten, Paderborn verlassen und sich in der Hauptstadt des Landes, wo er auf eine reiche Tätigkeit hoffen durfte, einen neuen Wirkungskreis gesucht. Als er im Jahre 1606 das Bürgerrecht der Stadt Münster erhielt, stand er, falls wir sein Geburtsjahr richtig bestimmt haben, mithin schon in einem Alter von 27 Jahren. Er war also bereits ein fertiger Meister, der sich wohl einen eigenen Herd und eine eigene Werkstatt gründen konnte. Gleichwohl tritt er hier zunächst noch in die Bildhauerwerkstätte des Hans Lacke auf der Hörsterstrasse ein. Ob nun der Ruf dieses Künstlers, oder die Aussicht auf sofortigen Verdienst, oder anderweitige Umstände ihn zu diesem Entschlusse bewogen haben, muss dahingestellt bleiben. Jedenfalls dürfte auch des Meisters Töchterlein ein nicht wenig anziehender und fesselnder Magnet für ihn gewesen sein. Kaum ist ein Jahr vergangen, so reicht ihm Anna Lacke die Hand zum Ehebunde. Da es in dem Lehrbriefe heisst, Gröninger wolle sich „vermutlich in Münster ehelich, bürgerlich niederlassen", so ist es nicht unwahrscheinlich, dass er bei den Beziehungen, die wohl sicherlich zwischen den beiden Werkstätten zu Münster und zu Paderborn bestanden haben, seine Frau bereits vor seiner Uebersiedelung nach Münster kennen gelernt hat. Man würde dies um so eher glauben, wenn sich nachweisen liesse, dass auch die Gattin seines Bruders Heinrich, die eine geborene Wegewarth war, der Münsterischen Künstlerfamilie

---

1) Abbildung bei Lessing, a. a. O. Tafel II. b.

2) Abbildung ebenda Tafel VI.

dieses Namens angehörte [1]) und dass somit durch dieses verwandtschaftliche Verhältnis bereits persönliche Beziehungen nach Münster angebahnt waren. Als Mitgift bringt ihm Anna Lacke die Summe von 400 Talern mit, von denen er allerdings, gleich den übrigen Schwägern, 50 Taler sofort erlassen muss, „da die Eheleute Lacke zeit ihres Lebens befunden, dass sie ihren Kindern zur Ehesteuer mehr, denn sie in bonis gehabt, versprochen haben."

Welcher Art die Kunst des Hans Lacke gewesen ist, lässt sich leider mit Sicherheit nicht mehr bestimmen, da sich weder ein bezeichnetes noch auch ein urkundlich beglaubigtes Werk von seiner Hand erhalten hat. Doch kann man aus dem Umstande, dass die beiden tüchtigsten Bildhauer der Stadt, eben unser Gröninger und Johann Kross seine Schwiegersöhne waren, und dass er während der Jahre 1590 bis 1598 unter den Wahlherrn des Stadtrates, von 1599 bis 1906 aber als Ratsmitglied selbst genannt wird, immerhin auf ein tüchtiges Renommee als Künstler schliessen. Ich gehe wohl kaum fehl, wenn ich ihm ein grosses Epitaphium im Dome zu Münster und einen Altar in der Kirche zu Hemmerde zuschreibe; denn einmal lassen sich in diesen Werken vielfache Beziehungen zu den Arbeiten Gröningers und seines Schwagers Kross nachweisen, zum andern dürfte für ihre Autorschaft der Zeit nach kaum ein anderer Münsterischer Bildhauer namhaft gemacht werden können. Ich werde später noch auf diese Werke zurückkommen. Verheiratet war Hans Lacke mit Gertrud Holter, einer Tochter des Hufschmieds Peter Holter und seiner Frau Agnes, einer geborenen Glandorp, die auch „die Burmannsche" genannt wurde und möglicherweise eine Tochter oder Verwandte jenes Johannes Glandorp war, der in den Wiedertäuferunruhen als Rektor der im Minoritenkloster neu errichteten, evangelischen Schule eine Rolle spielte [2]). Wie aus den Prozessakten und aus dem Briefe Gröningers an den Sekretär Holland hervorgeht, haben die Holters das Haus auf der Hörsterstrasse gebaut und es später ihrem Schwiegersohne und ihrer Tochter vermacht.

Von Hans Lacke werden uns sieben Kinder genannt. Ein Sohn Gottfried, der später nach Emden in Ostfriesland übersiedelte und sich dort verheiratete, und sechs Töchter, von denen Katharina an den „Wand-

---

1) Ein Kilian Wegewarth wird von den Exekutoren des Domherrn Johann Morrien als pictor iam senio confectus und ein Sohn gleichen Namens von den Exekutoren des Domherrn Wilhelm Valke als Malermeister in ihren Rechnungen aufgeführt. Nordhoff, Studien zur altwesttälischen Malerei II. Jahrb. d. V. f. A. im Rheinlande. Bonn 1889. S. 127.

2) Tumbült, Die Wiedertäufer. Bielefeld 1902. S. 62. (Monographien zur Weltgeschichte. Heft VII.)

schneider" Heinrich Stove, Ursula an den Kaufmann Bernard Brochtrup den Jüngern,[1]) Elisabeth an den Weinhändler Georg Klut,[2]) Maria an den Bildhauer Johann Kross und Anna, sowie nach deren Tode Gertrud an Gerhard Gröninger verheiratet waren. Ausser dem Hause auf der Hörsterstrasse[3]) das aus dem Prinzipalhause und vier Nebengebäuden bestand, besass Hans Lacke auch noch ein Haus auf dem Bült und einen grossen Garten auf dem Stadtgraben zwischen der Hörsterstrasse und der Mauritzpforte. Er war also, wenigstens für damalige Verhältnisse, ein ziemlich vermögender Mann, der, wie auch später unser Gröninger, in der Schätzungsliste der Lamberti-Laischaft mit der verhältnismässig hohen Summe von zwei Talern eingetragen ist. Auch wird seine Tochter Maria, die nachmalige Gattin des Kross, in einer Rechnung der grossen Kompagnie bei einem Fastnachtsspiele unter den Ehrenjungfrauen genannt,[4]) eine Auszeichnung, die gewöhnlich nur den Töchtern der angesehensten und wohlhabenderen Bürger der Stadt zu teil wurde. Im Jahre 1620 muss Hans Lacke nach einer Notiz im Ratsprotokoll vom 9. April dieses Jahres gestorben sein. Als nämlich der Schwiegersohn Georg Klut, der wegen seines ihm vom Jahre 1609 noch zustehenden Brautschatzes Forderungen hatte, diese in dem genannten Jahre einzulösen für passend hielt, erklären ihm seine Schwäger, dass er das Geld erst nach dem Tode „beider Eltern", also erst nach dem Tode der „Witib" Lacke zu fordern berechtigt sei. Gertrud überlebte ihren Mann indessen noch fünf Iahre. „Als denn ohnleuchbar wahr und sonst erweislich ist, dass die Mutter in anno 1626 verstorben" und zwar, wie wir an einer andern Stelle erfahren, im Monat August. Ihre letzte Lebenszeit wurde ihr durch allerlei Streitigkeiten um die Erbschaft, namentlich von Seiten Gröningers auf das ärgste verbittert.

Das junge Ehepaar Gröninger richtete sich zunächst in dem Hause auf dem Bült ein, das ihnen von den Schwiegereltern vermutlich gegen Erlassung des Brautschatzes und eine geringe Kaufsumme überlassen wurde. 1611 wird „Gerdt Gröninger et uxor" in der Lamberti-Laischaftsliste[5]) als dort wohnend aufgeführt. Ob der Künstler nun hier schon eine

---

1) Am 17. Sept. 1620 lassen Bernard Brochtrup und Ursula Lacke einen Sohn Eberhard taufen. Unter den Zeugen erscheint die „virgo" Katharina Lacke. Letztere war also damals noch nicht verheiratet. Taufregister der Lambertikirche.

2) Georg Klut und Elisabeth Lacke lassen am 15. Sept. 1613 eine Tochter Anna taufen. Taufregister der Lambertikirche.

3) Heute Haus Nr. 63. Ecke der Hörster- und Totenstrasse.

4) Offenberg, Bilder und Skizzen aus Münsters Vergangenheit. Neue Folge. Münster 1902. S. 90.

5) Im Stadtarchiv.

selbständige Werkstatt eröffnet, oder aber, was nicht ausgeschlossen scheint, nach wie vor bei seinem Schwiegervater gearbeitet hat, muss dahin gestellt bleiben. Auffallend ist, dass er bei den späteren Erbschaftsstreitigkeiten die Mutter Lacke daran erinnert, dass er noch „100 Taler Arbeitslohn wegen unterschiedlich ante matrimonium (womit dort seine Heirat mit Gertrud gemeint ist) verfertigter Arbeit vom seligen Lacke her" zu fordern habe. Auch wird in den Akten niemals einer Werkstätte auf dem Bült Erwähnung getan. Soviel steht jedoch fest, dass seine Stellung bei dem Schwiegervater eine vollständig unabhängige gewesen ist. Schon im Jahre 1612 schliesst er nämlich mit dem Junker Jobst von Vörde zu Darfeld einen Kontrakt zur Errichtung eines „zierlichen, beständigen, künstlichen Bauwerks", um das es später im Jahre 1616, wie wir noch sehen werden, zu einem Prozesse kommt. Hier erscheint der Künstler durchaus selbständig, verfügt über Knechte und Leute und vereinigt sich zur gemeinsamen Vollendung des Werkes mit dem Bildhauer Albert zum Hülse. Vermutlich wird er nur die Werkstätte des Schwiegervaters mitbenutzt und diesem bei verschiedenen Arbeiten geholfen, im übrigen aber für seine eigene Rechnung gearbeitet haben. Dies ist um so wahrscheinlicher, als er nach dem Tode des Hans Lacke das Haus und die Werkstätte desselben übernimmt.

Das Eheglück des jungen Paares war indessen nicht von langer Dauer. Bereits nach einigen Jahren des Zusammenlebens wurde dem Künstler die Gattin durch den Tod entrissen. Das genaue Todesdatum habe ich nicht feststellen können. Am 2. Dezember 1614 erscheint Anna Lacke noch mit ihrer Unterschrift in einer Urkunde. Von da an nicht mehr. Ob aus ihrer Ehe mit dem Künstler Kinder entsprossen sind, wird in dem vorhandenen Urkundenmateriale zwar nicht ausdrücklich erwähnt, doch darf man in dem ältesten Sohne Johann vielleicht ein Kind dieser Ehe erblicken.[1])

---

1) Als am 13. Januar 1635 der Künstler mit seiner folgenden Gattin Gertrud einen Schuldbrief an den Kaufmann Wilhelm von Höseden ausstellen lässt, heisst es darin, dass ihr Sohn Johannes ihnen zu Ankauf von Materialien für ein Epitaphium, das die Exekutoren des verstorbenen Dechanten Heinrich Plönnies bei dem Künstler bestellt hätten, „über anderthalbhundert Reichstaler aus seinem eigenen Beutel vorgeschossen und ausgezahlet habe." Dieses Geld solle er „beim Empfange des Kaufschillings für das angenommene Epitaph vor allem zurückerhalten und nach seinem Gefallen und zu seinem Besten geniessen". „Diweil nun, so heisst es weiter, Johannes Gröninger dem Ehrenfesten, wohlfürnehmen H. Wilhelm von Höseden Ratsverwandten der Stadt Münster für abgekaufte Wand, so er selbst bedungen, abgeholet und zu seiner Kleidung, auch sonsten nach seinem Wohlgefallen verbraucht, die Summe von einhundertfünfzig Taler. kenntlich und vollständig schuldig ist, also hat er zu Abzahlung fürspezifizierte anderthalbhundert Taler, so ihm von vorerwähnten Herrn

Von Gröningers zweitem Sohne Heinrich wissen wir bestimmt durch ein „testimonium nativitatis", das sich im Ratsprotokolle vom Jahre 1639 unter dem 30. Juni (S. 73) eingetragen findet, dass er ein Sohn der Schwester Annas, der Gertrud Lacke, gewesen ist. Ebenso wird auch die Tochter Gertrud, die im Jahre 1633 mit ihren Brüdern Johann und Heinrich in einem Schuldbriefe aufgeführt wird, ein Kind Gertruds gewesen sein und ihren Namen nach demjenigen der Mutter empfangen haben. Wann des Künstlers Heirat mit Lackes jüngster Tochter stattgefunden hat, lässt sich aus den Akten wiederum nicht bestimmt ermitteln. Doch muss es jedenfalls noch vor dem 30. April des Jahres 1619 gewesen sein, denn an diesem Tage erscheint Gertrud bereits als Gröningers Gattin in einem Schuldbriefe. Da sie vor diesem Datum noch nicht erwähnt wird, Gröninger auch eine gewisse Trauerzeit innegehalten haben mag, so trifft man sehr wahrscheinlich das Richtige, wenn man diese Heirat nicht viel früher als 1619 ansetzt.

Dagegen hören wir des öfteren in den Prozessakten, dass Gröninger im folgenden Jahre 1620, wohl noch kurz bevor der Schwiegervater das Zeitliche segnete,[1]) das Haus und die Werkstätte desselben samt den Nebengebäuden und dem Garten durch Kauf erwirbt. Unter welcherlei beiderseitigen Abmachungen das Haus und Anwesen in Gröningers Hände

---

Exekutoren zukommen, hiemit insolutum übergewiesen, assigniert und realiter übergelassen (vorbehaltlich, was ihm Johannsen Gröninger von selbigem Epitaphio oder Altar noch weiteres wird competiren) gestalt dem Herrn von Höseden frei stehen soll, sothane hundertfünfzig Taler fürderlichst von obgen. Herrn Exekutoren zu empfangen und davon omni meliore modo zu quitieren" u. s. w. Aus der ganzen Art und Weise, wie uns hier der Sohn entgegentritt, darf man unbedingt auf ein gewisses, durchaus selbständiges Alter desselben schliessen. Wäre nun Johannes ein Sohn der Gertrud Lacke gewesen, so hätte er damals höchstens 15 oder 16 Jahre zählen können, weil Gerhard, wie wir aus den Akten entnehmen können, wahrscheinlich erst im Jahre 1619 zu seiner Ehe mit der Schwester Anna Lackes schreitet. Ein Bursche in so jugendlichem Alter dürfte aber schwerlich schon so selbständig auftreten, wie hier der Sohn Johann. Falls sich übrigens eine Nachricht in den Aufzeichnungen einer geistlichen Bruderschaft zu Münster (im Staatsarchiv, noch ohne Nummer) auf unsern Künstler beziehen sollte, und es ist wohl kaum anders denkbar, so war Gröninger vor seiner Ehe mit Anna Lacke schon einmal verheiratet. Diese Notiz, auf die mich Herr Geh. Archivrat Prof. Dr. Philippi in liebenswürdiger Weise aufmerksam machte, lautet: „5. Febr. 1615 Gualt. Averdick, Melchior Borcherdick, Jacob Lancelott und statuary Gröningers adolescens ad capucinos Paderbornen. migrarunt." Da Gröninger erst im Jahre 1610 die Anna Lacke zum Altare führte, ein vier bis fünfjähriger Knabe auch kaum hier gemeint sein wird, so kann jener adolescens kein Kind dieser Ehe gewesen sein. Möglich, dass wir in ihm den eben erwähnten Sohn Johann zu erkennen haben. Die Notiz besagt nämlich nicht, dass die jungen Leute in den Orden eingetreten seien.

1) Als Sterbetag wird in den im Stadtarchiv noch vorhandenen Prozessakten Klut contra Gröninger der 7. April 1620 genannt.

übergegangen ist, wird uns leider nicht mitgeteilt. Doch muss der Künstler den hierbei eingegangenen Verpflichtungen bezüglich der Miterben bei der späteren Erbteilung nicht nachgekommen sein, denn bald nach dem Tode des Schwiegervaters beginnt im Anschlusse an den Kauf des Hauses zwischen ihm, der Witwe Lacke und den übrigen Miterben ein langwieriger Erbschaftsprozess, der nach den leider nur vereinzelt angeführten Notizen in den Ratsprotokollen von beiden Parteien mit grosser Hartnäckigkeit geführt zu sein scheint. Soweit sich aus den dürftigen Protokollen (R.-P. 1621, S. 610 u. 616; 1624, S. 249, 267, 271, 390; 1625 S. 158) erkennen lässt, dreht sich der Streit hauptsächlich um die Fixierung der vom Künstler beim Kaufe des Hauses übernommenen Schulden, um die Abfindung der Miterben und um die Ausstellung einer ständigen Kaufverschreibung, die Gröninger fordert, die Gegenpartei aber verweigert. Namentlich muss die Forderung der letzteren, dass die vom Künstler übernommenen „onera" dem Kaufbriefe „per species inseriert" würden, einer Einigung und Verständigung beider Parteien besonders hindernd im Wege gestanden haben. Gröninger weigerte sich offenbar, die ihm zugemuteten Verpflichtungen, die wohl hauptsächlich in der Auszahlung der von den Eltern Lacke ihren Kindern versprochenen, aber nur zum Teil ausgehändigten Mitgiftsgelder bestanden,[1]) anzuerkennen.

Welchen Verlauf die ganzen Erbschaftsstreitigkeiten genommen und in welcher Weise sich schliesslich die Parteien geeinigt haben, entzieht sich unserer Kenntnis. Nach den unter den Prozessakten befindlichen Obligationen zu urteilen, muss der Künstler die auf dem Hause lastenden „onera" übernommen, aber ebenfalls nur zu einem geringen Teile oder gar nicht ausgehändigt haben. Dass er den Verpflichtungen gegen die Mutter[2]) nicht nachgekommen ist, hören wir bei einer anderen Gelegenheit, wo ihm die Schwäger Klut und Kross vorwerfen, dass er die Schwiegermutter, der er doch die „alimentation" versprochen, bereits drei Jahre „vor ihrem tötlichen Abfall" verlassen habe.

---

1) Dem Schwager Stove restierten noch 150 Taler, ebenso dem Schwager Georg Klut, der um dieses Geld und um die aufgelaufenen Zinsen mit Gröninger noch lange Jahre prozessierte. (Siehe die angeführten Prozessakten Klut contra Gröninger.) Der früher erwähnte Gottfried Lacke, der in Emden früh gestorben sein muss, hatte überhaupt noch nichts erhalten. Seinen Anteil fordern später seine Kinder von Gröninger als dem Inhaber des Hauses ein. (R. P. 1627, S. 211; 1630, S. 281, 296, 299.)

2) Er hatte sich bereit erklärt, der Mutter Zeit ihres Lebens die Miete aus den Nebengebäuden zuzugestehen, allerdings unter der Bedingung, dass ihm das Recht des Vermietens von halbem zu halbem Jahre vorbehalten bleibe.

Mit dem Kaufe des Hauses und der Übernahme der Werkstätte beginnt nun für Gröninger eine neue Epoche seiner Schaffenszeit. Er war wohl damals bereits der anerkannt tüchtigste Bildhauer in Münster. Seine Wertschätzung zeigt sich namentlich in seiner Ernennung zum Gildemeister, die in dieser Zeit stattgefunden haben muss. Wenigstens wird der Künstler im Jahre 1621 zum ersten Male in dieser Stellung erwähnt. Ich vermute, dass bis dahin der Schwiegervater Hans Lacke das Gildemeisteramt vertreten hat,[1]) und dass mit dessen Tode dieser Ehrenposten für Gröninger vakant wurde. Dass Gröninger ganz zweifellos schon damals an der Spitze der münsterischen Künstlerschaft stand, geht auch besonders noch daraus hervor, dass ihm vor allen der ehrenvolle Auftrag zu teil wurde, als es galt, für den neu zu errichtenden Hochaltar des Domes die Relieftafeln zu schnitzen. Im Jahre 1622 kann er die vollendete Arbeit dem Dienste der Kirche übergeben. Ausser einer hübschen Summe Geldes brachte sie ihm auch noch eine Reihe weiterer Bestellungen ein. Die anderen Kirchen der Stadt übertrugen ihm gleichfalls die Errichtung grosser Altäre. Wir hören von einem Auftrage für den Hochaltar der St. Mauritzkirche, der Aegidiikirche, der St. Johannes-Ordenskirche und für den alten Dom. Dazu kamen Bestellungen von auswärtigen Kirchen und von geistlichen Herrn, die sich durch einen Altar oder ein Epitaphium gerne der Nachwelt in Erinnerung bringen wollten. Selbst von Köln aus erhielt er von dem dortigen Domherrn von Rheden zu Gassel einen Auftrag zur Verfertigung eines grösseren Altarwerkes. Wären die Zeiten nicht gar so ungünstig, und der Künstler selbst ein anderer, weniger leichtsinniger, mehr charaktervoller Mann gewesen, er hätte wohl schwerlich in jene gedrängten Vermögensverhältnisse geraten können, die schliesslich zu seinem pekuniären Ruin und zum Verkaufe seines Hauses und seiner sämtlichen Habe führten. Aber merkwürdig genug, gerade um jene Zeit, als er in den Besitz eines neuen Eheglückes, eines Hauses und einer eigenen Werkstätte gelangt, beginnt auch der unaufhaltsame Rückgang seiner finanziellen Verhältnisse. Man fragt sich mit Recht, wie dies bei der Fülle der ihm übertragenen Arbeiten möglich gewesen ist. Wenn auch das Haus, wie wir gesehen haben, zur Zeit des Kaufes nicht unwesentlich beschwert war, so können diese Lasten, die namentlich auch in den seit mehreren Jahren nicht gezahlten Abgaben für die verschiedenen Kirchen, Armen- und Waisenhäuser der Stadt bestanden, doch keinesfalls für seinen finanziellen Rückgang von so erheblicher Bedeutung gewesen sein, dass er nun gar nicht mehr aus seinem Schuldenlabyrinthe heraus auf

---

1) Dass er Gildemeister gewesen ist, hören wir aus einem späteren Prozesse Gröningers.

einen grünen Zweig hätte kommen können. Auch hören wir, dass seine Frau bereits am 30. April 1619, also noch vor der Übernahme des Hauses, „auf flehendlich Anhalten" von ihrer Mutter 100 Taler empfängt, die diese, weil sie das Geld gerade nicht zur Hand hat, von ihrem Vetter Vinhage erborgt. Die pekuniäre Lage scheint demnach auch vorher bereits nichts weniger als glänzend gewesen zu sein. Sehr wahrscheinlich darf wohl ein gut Teil seines schliesslichen Ruins, wie wir noch sehen werden, neben den misslichen Zeitumständen mit ihren furchtbar drückenden Kriegslasten und unaufhörlichen Kontributionen, auf Schuld seines persönlichen Charakters zu setzen sein. Wie so viele Künstler war auch er eine flotte, leichtlebige Natur, die lustig in den Tag hinein lebte und nicht zu wirtschaften verstand. Nachdem einmal eine Schuld gemacht worden war, folgt bald eine Schuldverschreibung der andern. Überall, bei Freunden und Verwandten nimmt er grössere Geldsummen auf. Bald ist es zum Ankauf von Lebensmitteln oder sonstigen Bedürfnissen, bald zum Ankauf von Alabaster oder anderweitigen Steinmaterialien. Immer geschieht die Verschreibung gegen Rückzahlung innerhalb eines bestimmten Termins und gegen Unterpfändung von Haus, Hab und Gütern. Selbst aus der Eleemosyne des Domkapitels erhält er auf inständiges Bitten durch den Dechanten Bernard von Malinkrot 400 Taler zum Ankauf von Marmor und Alabaster. Es ist ein wahrhaft trauriges Bild, das wir aus der Unmenge von Obligationen bei den Prozessakten gewinnen. Weder der Geselle, noch der Knecht, noch die Magd können zu ihrem Lohne kommen. Letztere hat bereits seit dreizehn Jahren keinen Pfennig mehr erhalten. Das Schlimmste aber war, dass nun auch die Gläubiger, um sich schadlos zu halten, angefangene Arbeiten, Marmorsäulen und sonstige Stücke von ihm einpfänden liessen und ihm so die Möglichkeit benahmen, den eingegangenen Aufträgen, auf die er bereits im voraus grössere Geldbeträge empfangen hatte, kontraktlich zu genügen. Er wird zum öfteren zur Rückzahlung dieses Geldes oder zur endlichen Fertigstellung der Arbeit aufgefordert und muss schliesslich, um dem Verdachte der Geldunterschlagung zu entgehen, zu allerlei bedenklichen Ausreden seine Zuflucht nehmen. Einer Witwe Letmate hat er für 50 Taler Silberzeug verpfändet. Da er dasselbe bis zum Jahre 1634 noch immer nicht einzulösen imstande ist, so wird ihm auf Gesuch der Witwe vom Rate der Befehl erteilt, dass er „die silbernen Pfande innerhalb acht Tage redimieren, oder gewärtig sein sollte, dass sie in die Münz gebracht würden". In Abwesenheit Gröningers erklärt seine Frau, dass sie „dies wohl leiden und geschehen lassen müssten" (R. P. 1634. S. 23.)

Schliesslich wächst dem Künstler die Schuldenlast über den Kopf und es kommt zum Konkurse. Im Jahre 1636 beginnt die Diskussion. Ich werde später eine Liste der hierbei eingereichten Schuldbriefe, wie sie sich unter den Prozessakten und in dem Judicial zum Ratsprotokoll vom Jahre 1638 (S. 90) findet, mitteilen, weil sie uns einen Begriff von der Menge der Gläubiger und der Höhe der Schuldenlast gibt. Am 23. Oktober 1637 steht sein Haus mitsamt den Nebengebäuden zum ersten Male zum Verkaufe aus. Aber erst im Jahre 1641, nachdem es vorher noch an verschiedenen Terminen ausgesetzt war, aber offenbar wegen des schadhaften Zustandes und des hohen Preises keinen Käufer finden konnte, wird es am 12. Oktober für 860 Taler von einem gewissen Johann Zwiefel erstanden.[1]) Zwei Jahre vorher, gegen Ende des Monats September, muss der Künstler Münster verlassen und ohne den Verkauf des Hauses abzuwarten, aller seiner Habe verlustig, mit seiner Frau und seinen Kindern nach Rheine verzogen sein. Am 23. September des Jahres wohnt er noch in seinem Hause, denn an diesem Tage wird er noch einmal durch einen reitenden Diener von Ratswegen aufgefordert „bis auf nächstkünftig Michaelis", also den 29. des Monates nun wirklich das Haus zu räumen (R. P. 1639. S. 119). Dann hören wir in Münster nichts mehr von ihm. Wie lange er in Rheine verblieben ist und wie sich dort seine Lebensschicksale gestaltet haben, entzieht sich unserer Kenntnis. Grössere Aufträge scheint er daselbst kaum bekommen oder ausgeführt zu haben. Wenigstens hat sich in Rheine und Umgegend kein Werk seiner Hand erhalten. Zwei polychromierte Epitaphien jener Zeit, offenbar von einem und demselben Künstler herrührend, die in der Kirche zu Rheine hängen, sind so roh und handwerksmässig ausgeführt, dass an Gröningers Autorschaft absolut nicht zu denken ist. Im übrigen muss sich der Künstler in Rheine, das er in seinem Briefe mit dem Ausdrucke „Exil" bezeichnet, überaus unglücklich und unbefriedigt gefühlt haben. Nachdem er bereits am 25. April 1641 einen dringenden Brief an den Sekretär Holland nach Münster geschickt, worin er diesen ersucht, er möge doch seine Sache in Münster vertreten und die Ratsherrn von ihm grüssen und bitten, „dass sie doch das Beste für ihn tun und ihm schleunigst Bescheid" geben sollten, „da er gerne bald verreisen möchte," lässt er am 17. Februar des folgenden Jahres jenes oben erwähnte Schreiben an denselben Sekretär abgehen, dessen Inhalt wir sogleich mitteilen werden. In diesem Schreiben fordert er die Ratsherrn auf, ihm zur Rückkehr

1) Sowohl am 9. Nov. und am 18. Dez. 1637, wie auch im Jahre 1640 ist der Verkauf des Hauses ausgeschrieben. Am 23. März 1642 wird der Garten verkauft, 1647 das letzte Nebengebäude. Über den mangelhaften Zustand der Wohnung eine interessante Notiz im R. P. vom 4. Mai 1641.

nach Münster und zur Wiedergewinnung seines Hauses behilflich zu sein. Dass er hier, trotz seiner sechzig Jahre und seiner bitteren Lebenserfahrungen, den Mut noch keineswegs verloren hat, ersehen wir aus den vielfachen Hoffnungen, mit denen er sich in diesem Schreiben trägt. Ob sich dieselben indessen alle erfüllt haben, ist wohl kaum zu erwarten. Als er seinen Brief schrieb, war sein Haus bereits in andern Händen, und dass der Käufer auf Grund seiner Drohungen von seinem Kaufe zurückgetreten sei, lässt sich ebenfalls nicht annehmen. Doch scheint ihm wenigstens eines, die Rückkehr nach Münster ermöglicht worden zu sein. Einmal finden sich aus den letzten vierziger Jahren noch einige Werke in Münster, die ihrem ganzen Charakter nach unbedingt von Gröninger herrühren müssen, zum andern ist uns in den Registern der Grutamtsherrn vom Jahre 1652 B. S. 27 (im Stadtarchiv) eine Notiz erhalten, die bemerkt, dass man dem „saligen Meister Gerdt Gröninger in verschiedenen Zeiten ex commissione senatus 4 Reichstaler" verabfolgt hat. Diese Unterstützung lässt auf einen wieder in Münster genommenen Wohnungsaufenthalt schliessen. Einem nicht mehr Ansässigen dürfte man schwerlich das Geld nachgeschickt haben. Ausser der betrübenden Gewissheit, dass der arme Künstler, wie so viele seinesgleichen, in Kummer und Elend seine Tage beschlossen hat, geht auch aus dieser Notiz mit ziemlicher Sicherheit hervor, dass er im Jahre 1652 gestorben sein muss. Da sich weder in den Jahren vorher, noch auch nachher eine ähnliche Bemerkung in den Rechnungen findet, so wird wohl sicher der Tod des Meisters in jenem Jahre die Veranlassung zu der Eintragung gegeben haben. Gröninger hätte demnach immerhin das schöne Alter von gerade siebenzig Jahren erreicht.

Als der Künstler nach Rheine verzog, waren ihm noch acht Kinder, vier Söhne und vier Töchter, am Leben. Davon dürfte Johann, wie wir bereits bemerkten, von seiner ersten oder seiner zweiten, die übrigen von seiner dritten Frau gewesen sein. Johann, Heinrich und Gertrud werden in einer Rekognition vom Jahre 1633 namhaft gemacht. Die Namen der andern Kinder werden uns leider nicht genannt, doch müssen einige im Jahre 1642 nach Gröningers eigener Angabe noch klein gewesen sein.

Ich lasse nunmehr den Brief, der uns auch zugleich eine vortreffliche Illustration zum Charakter des Künstlers liefert, seinem Wortlaute nach folgen. Danach heisst es:

„Ehrenfester und wohlgelehrter Herr Secretarius Hollandt. Ich habe mit diesem Schreiben nicht lassen können, Euch zu ersuchen mit freundlicher, demütiger Bitte, es wollen Euer Ehrenfeste Gunsten diese meine Supplication und ehrliche Bitte einem ehrbaren, wohlweisen Rat der Stadt Münster in Westphalen unbeschwert vorbringen, sintemal ich fluhmerig (?)

verstanden, dass mein Haus zu Münster sollte von einem ehrbaren, wohlweisen Rat sollte verkaufet worden sein um einen geringen Preis, welches ich nicht verhoffen wollte, als ist mein demütiges Bitten und Begehren, es wolle der Herr Sekretarius, als mein alter Patron, Fautor und guter, vertraueter Freund, die ehrenfesten und hochgelehrten Herren, Herrn D. Leistink, D. Roittendorf, Henrich Meinertz, Henrich Kördink, Johann Wernekin, Johann Hannasch, Hermann Loisman, Heegeler[1]) sonsten den ganzen Teil eines ehrbaren Rats zu Hilf nehmen und vor mich und mein Weib und Kinder intercedieren an die Herren Bürgermeister und den Herrn Sindicum Wittfelt, dass mein Haus und Gädeme nicht mochten verkaufet sein oder werden, sondern dieselbigen aufhuiren, dann sie können soviel zu der Huir tuen, als sie an Pensionen des geringen Verkaufes tuen konnten. Auch ist mein demütiges Bitten und Begehren, dass ein ehrbar, wohlweiser Rat meiner Stadt grossgebietende Herrn mich, meinen Weib und Kinderen wollten doch die Gratia oder die Gnade erzeigen und mein einen Gademe vor sie einräumen, dass sie ihre Wohnung darin haben mögen bis zu meiner Wiederkunft, dann ist mir ganz beschwerlich mit soviel Personen zu Wasser und zu Land zu diesen beschwerlichen Zeiten durch Freund und Feinden zu reisen, auch dass sie so lange mochten von männiglich im Getummelt und Molesten erhalten werden und verbleiben. Ich kann auch einen ehrbaren Rat nicht verbergen, als dass ich im Werk begriffen bin, mich mit Geld zu bewerben, allen meinen rechtmässigen Creditoren Satisfactio zu tuen und zu vertragen, wann sie wollten etwas an den Pensionen wollten fallen lassen und mich, meinen Weib und Kindern drei Jahr Zeit und Frist geben, dann innerhalb der Zeit ich durch Hilf des allmächtigen Gottes, auch unserer Verwandten und Kindern, alles erstatten werden; denn wir sein der redlichen Natur, dass wir keinen gedenken zu betrügen, auch am jüngsten Tage vor dem Gerichte Gottes desto besser bestehen können. Ich habe mich auch samt meinen Söhnen vorgenommen, eine ferne und beschwerliche Reise vorgenommen in meinem anhebenden Alter, denn ich bin jetzunden ein Mann von sechsig Jahre, und soll mich nicht verdriessen, in ferne Landen deshalben zu reisen, denn sie mir geschrieben haben, dass sie mich und die Meinigen auch helfen wollen mit Gelde, darzu ich mich verlassen möge. Ich bin vertröstet mit etlichen grossen Arbeiten und Werken, darzu ich meine verhypotizierten, kostbaren, marmornen Säulen verbrauchen und also dieselbigen wieder einlösen und durch das Mittel desto

---

1) Dr. Leistink war damals Kämmerer, Dr. med. Roittendorf Stuhlherr, Meinerts und Werneking gehörten zu den Sterbeherrn, Körding zu den Grutherrn, Hannasch zu den Kapellherrn, Loismann zu den Verwaltern von Kinderhaus und Hegeler zu den Ziegelherrn.

besser meinen Creditoren bezahlen und Satisfaction tuen kann und werde. Wollte also verhoffen, dass ich innerhalb drei Jahren mich und die Meinigen wiederum in einen guten Wohleinkommenstand durch die Hilfe Gottes wiedersetzen werde und (in) der hochloblichen Stadt Münster eine friedliche und stille Bewohnung, wie auch meine Häuser geniessen werde, denn ich jetzo vier oder fünf dreissig Jahr Bürger allda bin, habe zehn Jahr Fahnträger und Gildemeister darin gewesen und darin verhalten, dass keiner mit der Wahrheit mich nicht tadele. Hab auch die löbliche Stadt in den hohen Kirchen und Tempelen mit meiner von Gott gegebenen, vortrefflichen Kunst geziert, dass die hochlöbliche Stadt bei andern Nationen einen unsterbliche(re)n Ruhm hat, als vielleicht bei einländischen Leuten hat. Habe mich auch diese zwo Jahr, derweil ich mit mein Weib und Kindern im Exilio gewesen bin, mit meiner vortrefflichen Kunst, in deren ich jetzo, wie augenscheinlich ist, erneuet und zugenommen und gewachsen also, dass es Jammer wäre, dass eine solche vortreffliche Hauptstadt in Westphalen, darin vielleicht der vornehmsten Potentaten und Nationen in Europa Gesandten möchten beisammen kommen, ein solchen kunstreichen Mann und vortreffliche Kunst sollte mit Weib und Kindern sollte beraubt sein, denn es kann geschehen, dass solche hohe Gesandten vieles lassen machen, auch zu verdienen wäre, darmit ich meine Creditores auch desto besser in meiner Präsens bezahlen kann und werde, also dass ich mit Weib und Kindern in meinem Exilio versterben und anderen die Ehre geben, ist derohalben abermal meine ganze, demütige auch unterdienstliche Bitte, diese meine ehrliche Supplication und Bitte zu erhören und meine Creditoren vorbescheiden, mit ihnen reden und sie dahin berichten, dass sie mich und mein Weib und Kinder die drei Jahr condonieren wollten, sich auch in aller Billigkeit schicken, so wollte ich und die Meinigen auch, als fromme, redliche, christlich catholische Leut, alle Müh, Arbeit, Fleiss anwenden, dass ein jeder sollte bezahlet werden und Satisfaction geschehen mit Ermahnung, dass es darzu kommen sollte, welches Gott gnädig verhüten wollte, dass ich mit Weib und Kindern sollte im Exilio verbleiben und mich der Stadt entraten und getrösten müsste, könnte es geschen, dass sie nichts, oder gar wenig bekommen würden, wäre ihnen noch besser, dass sie mich so lange Zeit indulgierten, darmit auch bezahlet würden, weil ich mich hiermit expresso vorbedinget habe, dar sie mich und die Meinigen das werden abschlagen, und ich mit meinem Weib und Kindern klein und gross darvon gehen müsst, und mein Haus und andere Güter sub hasta et vilo praetio verkaufet würden, und, sie also verkaufet würden, ich daran Unschuld vor Gott und allen Menschen sein will und werde, denn ich bin ein Mann, der sich durch die Hilfe Gottes und der Seinigen auch mit meiner Kunst

erretten kann, wann allein ein ehrbar, wohlweiser Rat und meine Creditoren dasselbige wollten erkennen, und ohne ihren Schaden mir die Hand in diesem Fall bieten willen. Ich wolle auch hiermit einen ehrbaren, wohlweisen Rat ganz demütig und unterdienstlich gebeten haben und das Lohn von Gott nehmen, dies meine Supplication lassen angelegen sein, und der Käufer vielleicht nicht wollte abtreten von seinem Kauf, ihn darein bewegen, dass er solches täte und uns unseres Hauses nicht beraubte, denn er kann gedenken, dass es mich und die Meinigen gewaltig schmerzen werde, dass sie ihr angeboren Haus entraten sollen, denn meine Kinderen sein noch Gott Lob achte im Leben, vier Söhne und vier Töchteren, das gute Leute sein und werden kann. Er sollte auch gedenken, dass er sich und die Seinigen eine ewige, erschreckliche Feindschaft auf den Hals laden würde, dar er hartnäckig verbleiben würde, und würde gedenken, er hätt ein solches köstlich architektonisch Pallatium [1]) vor ein geringe Butterbrod gefunden, können ich und die Meinigen das nicht vergessen noch verschmerzen, protestiere derhalben gegen den Kauf mit meinem Weib und Kinderen vor Gott und aller Obrigkeit gegen Käufer alle die Seinigen, dar er sich der Possession der Häuser nicht enthalten würde, dass alsdann, dar ich und die Meinigen werden kommen und unsere Schulden bezahlen, nicht ankommen, sondern uns hier von Gott alle zugelassenen Mittel bevorbehalten haben wollen.

Wann nun E. E. wohlweiser Rat nun wollte, das Lohn von Gott, und ihre Auctorität ihm verbiete, das Haus nicht zu besitzen, gebrauchen und gedenken, dass meiner Hausfrauen Vater und Grossvater Hans Lacken, als Peter Holter die Stob des Rates auch zu Schauhaus [2]) so lange gesessen, von denen das Haus herkommen und gebauet ist, auch gute Leute gewesen sein, ich auch ein alter Bürger und E. E. Untertan bin, auch nicht wohl nicht nötig mehr von meiner Person zu schreiben, denn ich werde mit des Gottes Heil retten, als wollte ich aber bitten, dass doch das Haus uns nicht möchte aus den Händen gebracht wäre, welches der allmächtig Gott belohnen wird, auch rühmlich bei der werten Posterität, dass ein alter Borger gerettet hat, gleich wie bei den Romeinern ist im Gebrauch gewesen, dass der einen Bürger errettet, ein Eichbaum-Kränzlein im Triumph getragen, will deshalben von Gott Herren mitsamt Weib und Kinderen bitten, dass E. E. herrlich um lange, gesunden Leben, gelückselige Re-

---

1) An einer anderen Stelle nennt er es ein altes, ihm anfgedrungenes Haus.

2) Das Schau- oder Schohaus (heute Alter Fischmarkt 27) war das Amtslokal der Gemeinen Gilden.

gierung und Laurenkranz des Sieges über ihrer Widerwärtigen, wie auch der ewigen Seligkeit erlangen.

Datum Reinen MDCXXXXII den XVII. February und verbleibe hiermit allzeit Euer Liebe und Herrlichkeit unterdienstlicher und demütiger, gehorsamer Bürger

M. Gerhardt Gronninger
Statuarius et Architectus.

Gerhard Gröninger war eine echte, leidenschaftliche Künstlernatur. Stolz, ungebunden und vom Bewusstsein seines Talentes durchdrungen, aber auch hochfahrend, leichtfertig, aufbrausend und gewissenlos. Wir besitzen eine ganze Anzahl interessanter, höchst bezeichnender Nachrichten, aus denen wir dieses Charakterbild gewinnen. Schon der eben mitgeteilte Brief gibt uns eine nicht unwesentliche Illustration hierzu. Ein fast dünkelhafter Künstlerstolz spricht aus diesen Zeilen. Man kann sich kaum eines Lächelns erwehren, wenn man diesen Lobgesang auf seine Person und seine Kunst aus seinem eigenen Munde hört. Nur das Bewusstsein seiner hohen, anerkannten Künstlerschaft und das Gefühl seines persönlichen Wertes konnten ihm so selbstverherrlichende Worte in die Feder diktieren. Wenn man auch vieles, was er hier sagt, auf Rechnung seines Alters und der momentanen, durch sein unglückliches Geschick erbitterten Stimmung setzen muss, so zeigt sich doch auch bei andern Gelegenheiten, dass er eine gute Dosis Stolz und Hochmut besass. Er fühlte sich seinen Kollegen und Gildegenossen bedeutend überlegen, verachtete ihre Gildegesetze und hielt die Bildhauerei für eine freie Kunst, die mit der Steinhauergilde nichts zu tun habe.

Infolge seines hochmütigen und schmähsüchtigen Charakters kam es zwischen ihm und seinen Gildegenossen oft zu Reibereien. Die Ratsprotokolle haben uns verschiedene Fälle dieser Art, die ich zur Schilderung seines Charakters nicht vorenthalten möchte, in ihren Aufzeichnungen hinterlassen. Schon im Jahre 1615 hatte er sich mit seinem Freunde, dem Bildhauer Melchior Kribbe, wegen beleidigender Äusserungen gegen den Baumeister der neu zu errichtenden, städtischen Wage Meister Johann von Bocholt vor dem Rate der Stadt zu verantworten. Da der Rat als leitende Bauverwaltung in diesen Äusserungen auch zugleich eine Spitze gegen sich erblickt hatte, so war jeder der beiden Übeltäter zu einer recht empfindlichen Geldstrafe verurteilt worden. Leider haben sich aus den hierüber gepflogenen Verhandlungen nur zwei von beiden Künst-

lern unterzeichnete, aber, wie an der Schrift zu erkennen, von Gröninger geschriebene und daher wohl von ihm verfasste Verteidigungsschreiben erhalten, deren Inhalt für uns insofern von Interesse ist, weil wir darin unsern Künstler nicht allein als einen auch im Baufache tätigen und erfahrenen, sondern auch als einen theoretisch gebildeten, mit der damals einschlägigen Literatur über künstlerische Dinge sehr wohl vertrauten und mit dieser Kenntnis sich brüstenden und renommierenden Meister kennen lernen.[1])

Ferner sind uns die beiden in ihrer Art übrigens recht ergötzlich lautenden Schreiben auch darum noch von besonderem Werte, weil sie uns mit dem Baumeister der städtischen Wage und des berühmten Sentenzbogens bekannt machen. Wir wissen nunmehr, dass der Erbauer dieses herrlichen Gebäudes, das Lübke eines der glänzendsten Werke der deutschen Spätrenaissance nennt, Johann von Bocholt heisst. Was ich über die Lebensumstände dieses ausgezeichneten Meisters in Erfahrung gebracht habe, soll an einer späteren Stelle mitgeteilt werden. Hier sei nur bemerkt, dass Gröninger von der Künstlerschaft des Mannes keine besonders hohe Meinung gehabt, zum wenigsten dessen theoretische Kenntnisse nicht gerade sehr hoch eingeschätzt haben muss. In dem einen der sonst recht demütig klingenden Bittschreiben kann er sich nicht versagen, diesbezüglich eine spöttelnde Bemerkung anzubringen und einen kleinen Hieb gegen Johann von Bocholt zu führen.

Auch in einem anderen Prozesse, den Gröninger mit einem Bildhauergesellen Wilhelm Richter aus Bielefeld führt, lernen wir den Künstler nicht eben von einer sympathischen Seite kennen. In seiner Stellung als Gildemeister dringt er mit aller Energie dahin, dass dem Gesellen, der sich eines Vergehens gegen die Gildeordnung schuldig gemacht hatte, in Münster die Arbeit verboten und er der Stadt verwiesen wurde. In den Verhandlungen, die sich durch Gröningers heftige und beleidigende Art, vorzugehen, sofort persönlich zuspitzen und schliesslich zu einer Beleidigungsklage des Richter gegen den Künstler führen, hören wir von Seiten des Klägers hochinteressante Äusserungen, die auf Gröningers Entwickelungsgang und seine und seines Bruders Stellung innerhalb der damaligen Künstlerschaft ein eigentümliches und merkwürdiges Licht werfen. In dem

---

1) Das erste Schreiben ist im Anhange mitgeteilt. Das zweite, vom 5. Okt. 1615, das im wesentlichen den Inhalt des ersten wiederholt, schliesst mit den Worten: „Da wir hernächst iuxta symetriam ein Werk aufsetzen werden, so steht es Johann von Bocholt und anderen frei, darüber zu sprechen, wie es auch sonst keinem verboten ist, in Sachen seiner Kunst, die er erlernet und täglich ausübet, nachzufragen und sein sentimentum und ungefährlich Bedenken hinwiederum davon zu eröffnen."

Berichte des Gesellen an den Rat, den ich, wie auch Gröningers Gegenbericht im Anhange mitteile, weil er zugleich manches Interessante bezüglich der damaligen Gildegebräuche enthält, heisst es zum Schluss: „Gröninger gelte bei den Ämtern und Gilden nicht als ein rechtschaffener und redlicher Meister, er könne nicht beweisen, dass er das Bildhauern anderswo, als bei einem selbstgewachsenen Meister gelernt habe, und wenn seine Gesellen in Hamburg oder Bremen arbeiten wollten, dann würden sie nicht zugelassen, sie hätten denn vorher erst Strafe gezahlt". Eine Reihe von Zeugen bestätigt die Behauptungen des Gesellen.

Wir bekommen nun leider gar keine Aufklärung darüber, was es mit diesen missachtenden Äusserungen Richters für eine Bewandtnis hat, denn wenn auch Gröninger eine Kopie seines Lehrbriefes dem Rate einreicht, um hiermit seine „ehrlich erlernte Kunst" zu bezeugen und wenn er auch die Behauptungen des Gesellen lediglich als böswillige Verleumdungen hinstellt, so kann man doch nicht denken, dass dieser seine Äusserungen nun völlig aus der Luft gegriffen hat. Irgend einmal wird wohl ein derartiger Bannspruch auswärtiger Künstler gegen unsern Meister erfolgt sein. Sonst würden dem Gesellen gewiss nicht so viele Zeugen assistiert haben. Doch wie dem auch sei, jedenfalls erscheint Gröninger in diesem ganzen Streite keineswegs in einem günstigen Lichte (R. P. 1621, S. 221, 273, 429.)

Der Künstler muss ein überaus leicht erregbarer, jähzorniger und aufbrausender Mensch gewesen sein, und wenn er gar dem Glase, was des öftern vorkam, etwas mehr als genug zugesprochen hatte, so liess er seiner leidenschaftlichen Natur rücksichtslos die Zügel schiessen. Zu welch unliebsamen Auftritten es mit ihm kommen konnte, und wie wenig er sich in seinen Ausdrücken zu mässigen wusste, wenn er betrunken war, zeigt ein Vorkommnis aus dem Jahre 1632, das den Rat der Stadt in mehreren Sitzungen beschäftigte. Aus den umfangreichen Notizen, die sich über diesen Vorfall noch erhalten haben, erfährt man zugleich, welch ein äusserst gespanntes Verhältnis sich im Laufe der Zeit zwischen ihm und seinen Gildegenossen entwickelt hatte. Bereits im Jahre 1630 hatten sie ihn „ex officio" des Fähnrichamtes entsetzt, weil er seiner Pflicht in keiner Weise nachgekommen sei (R. P. 1630, S. 128); jetzt klagen sie ihn an, dass er seinen Zunftkollegen, den Bildhauer Albert zum Hülse auf das empörendste beleidigt und beschimpft habe.

Mit zum Hülse stand der Künstler seit dem Jahre 1620 infolge von Gelddifferenzen, die sich an die bereits erwähnte, gemeinschaftliche Arbeit für den Junker von Vörde zu Darfeld anknüpften, auf einem sehr gespannten Fusse. Damals handelte es sich um folgende Angelegenheit. Im Jahre

1612 hatte der eben genannte Junker dem Gröninger ein nicht näher bezeichnetes „künstliches Bauwerk" für 200 Taler in Auftrag gegeben, das aber sehr zu seiner Unzufriedenheit ausgefallen war. Am 4. August des Jahres 1616 kommt es darüber zu einer längeren, interessanten, gerichtlichen Auseinandersetzung, in deren Verlaufe Gröninger dazu verurteilt wird, die Forderung des Klägers anzuerkennen, nämlich das Bauwerk, das nebenbei von einer besonderen Kommission [1]) begutachtet und ebenfalls mangelhaft befunden worden war, in Gemeinschaft mit Albert zum Hülse von neuem aufzuführen. Da die Arbeit indessen trotz wiederholter Ermahnungen selbst von Seiten des Stadtrates zu keinem Abschluss kommen will, und einer der Künstler die Schuld der Verzögerung immer auf den andern schiebt, so verliert der Junker endlich die Geduld, verbietet die Weiterarbeit und weigert die Bezahlung. Zum Hülse, der seine Arbeit nicht umsonst gemacht haben will und sich auf einen Kontrakt berufen kann, zufolge dessen Gröninger ihm die Hälfte der Summe auszuzahlen versprochen hat, selbst wenn ihn der Junker nicht befriedigen sollte, hält sich nun an Gröninger und bringt bei dessen Zahlungsweigerung die Sache zur richterlichen Entscheidung. Damit aber hatte er den wundesten Punkt im Herzen unseres Künstlers berührt. In Geldangelegenheiten war er nicht zu sprechen, und falls eine Notiz im Ratsprotokolle vom 16. Sept. 1627 (S. 209) sich auf vorliegenden Fall beziehen sollte, dann hat zum Hülse bis zu diesem Jahre sein Geld noch immer nicht erhalten (R. P. 1616; S. 272, 277, 293; 1617, S. 368; 1620, S. 186; 1622, S. 108, 429.)

Ob nun infolge dieses schon bestehenden Konfliktes, oder aus irgend einem neuen Beweggrunde, im Jahre 1632 muss es zwischen den beiden zu einem ziemlich skandalösen Auftritte gekommen sein. Wie üblich hatte die Sache zunächst im Gildgerichte zur Sprache kommen sollen, da aber Gröninger, der, wie wir gesehen, die Gildegebräuche von anderen pünktlich beachtet wissen will, sie aber selbst blutwenig respektiert, trotz der dreimaligen Aufforderung sowohl der Gilde, als auch hernach der Alter- und Meisterleute, um sich wegen der dem zum Hülse zugefügten Injurien zu verantworten, „contumaciter" ausbleibt und sich sogar dem Arbeitsverbote, das man „seines beharrlichen Ungehorsams willen" gegen seinen Sohn und sein Gesinde erlassen hatte, einfach widersetzt, so kommt die ganze Angelegenheit vors Stadtgericht. Hier wird dem Künstler noch besonders verübelt, dass er sich dahin geäussert, er werde die

1) Zu dieser Kommission hatte Gröninger den Albert zum Hülse und den Zimmermann Anton Essing, der Junker von Vörde den Meister Albert Wichmann und Heinrich Bocholt, vielleicht einen Bruder Johanns, der Stadtrat Heinrich zum Hülse, einen Bruder Alberts ernannt.

Sache an die fürstlichen Herrn Räte gelangen lassen. Man muss nämlich wissen, dass um jene Zeit gerade die Geistlichkeit mit dem Fürstbischofe an der Spitze auf das Heftigste mit dem Stadtrate wegen der Zuständigkeit des Münzwesens und der Gerichtsbarkeit in Fehde lag, und dass unser Gröninger keinen grösseren Trumpf ausspielen und seine Missachtung der Gilde und des Stadtrates bezeugen konnte, als wenn er jene höhnische Androhung machte, er werde die Sache an die fürstlichen Herren Räte gelangen lassen.[1])

Für seine „groben, ehrlosen Schmähungen" gegen seinen Kollegen zum Hülse und für seinen „übermässigen nicht allein gegen den Amtsgildemeister, sondern auch gegen die Alter- und Meisterleute verübten Ungehorsam, Mutwillen und Frevelmut," wird er mit seinem gesamten Haushalte entgildet und „pro correctione" ins „Höfig"[2]) verurteilt, eine Strafe, die ihm schliesslich auf reumütiges Bitten „ex gratia" seiner Frau und Kinder wegen erlassen und in eine Geldstrafe von 10 Talern umgewandelt wird, jedoch mit der ausdrücklichen Verwarnung „dass er sich fürderhin vor Trunk und Excessen soviel denn möglich hüten und ein sittig, nüchtern und sparsam Leben anfangen und führen solle" (R. P. 1632. S. 65, 70, 74.)

Wie wenig diese Ermahnung gefruchtet, ersehen wir aus dem Umstande, dass er im folgenden Jahre schon wieder mit zum Hülse wegen einer Streitigkeit vor Gericht steht, wobei die Ursache und die näheren Umstände uns allerdings nicht weiter bekannt gegeben werden. Wir finden nur im Ratsprotokoll vom 5. August 1633 (S. 117) die Notiz: „Gröninger habe einen Eid zu Gott und auf sein heilig Evangelium geschworen, dass er lieber 40 Mk. verlieren, denn sich artikulierter Massen eine solche Schmähung von zum Hülse gefallen lassen wolle."

Was uns bei diesen Streitigkeiten vor allem interessiert, ist die Tatsache, dass Gerhard Gröninger im Verein mit Albert zum Hülse für den

---

1) Herzog Ferdinand von Baiern, 1612 zum Kurfürsten von Köln und Bischofe von Münster erwählt, suchte gleich im Anfange seiner Regierung den herrschenden Streit zwischen den beiden Parteien zu schlichten. Es gelang ihm aber nur bezüglich des Münzwesens, das am 26. Mai 1612 dahin geregelt wurde, dass beide Parteien einerlei Münzsorten mit gleichförmigen Stempeln und gleichem Werte prägen sollten. Dagegen gelang es ihm nicht, eine Entscheidung bezüglich des schwierigen Falles der Gerichtsbarkeit herbeizuführen. Vielmehr wurden hier die Streitigkeiten immer heftiger und erbitterter. Das Domkapitel und die landesfürstlichen Behörden suchten den Stadtrat in seinen Rechten zu beschränken, dieser umgekehrt sein Untertanenverhältnis in völlige Gleichstellung mit dem Landesherrn umzubilden. Siehe: Erhard, Geschichte Münsters. Münster 1837. S. 444 ff.

2) Stadtgefängnis, auch heute noch im Volksmund „Höfken" genannt.

Junker Jobst von Vörde zu Darfeld ein Bauwerk mit Galerien und plastischem Schmuck ausgeführt hat. Nach der ganzen Art, wie dieses an einer Stelle näher beschrieben wird,[1]) kann hiermit nur die heute noch bestehende, prächtige Bogenhalle des Schlosses, auf die ich später noch zurückkommen werde, gemeint sein. Vielleicht war dies auch das Werk, von dem Gröninger bei seinem Streite mit Johann von Bocholt äusserte, dass sie es „hernächst iuxta symetriam" aufführen würden.

Noch in demselben Jahre 1633 am 12. April erscheint der Künstler in einer andern Anklage vor Gericht, die ein nicht minder bezeichnendes Licht auf seinen rauhen Charakter und auf seine Geringschätzung des Gildewesens wirft. Auf Mathäitag hatte er seinen Lehrjungen Adam Jansen aus Köln den ganzen Tag lang in seinem Garten arbeiten lassen und ihm dann am Abend, als dieser müde und hungrig nach Hause gekommen, „die Kost verweigert, ihn übel traktiert und mit Schlägen ins Bett geängstigt". Darauf war der Junge in des Nachhars Haus entwichen und hatte bei dem Schneidermeister Johann Pötter Schutz gesucht. Gröninger hierüber erbost, hatte nun nicht allein den Jungen mit den schönsten Ausdrücken, wie „Schelm im Mutterleibe und sonsten noch gereuliert," er hatte auch das Ehepaar Pötter, dem er nebenbei noch 50 Taler schuldete, auf die hässlichste Weise beschimpft. Obendrein hatte er von dem Jungen 70 Taler Schadenersatz verlangt, weil er aus der Lehre entlaufen und seine Zeit nicht ausgehalten habe, und schliesslich hatte er ihm auch das geforderte Zeugnis über die bei ihm verbrachte Lehrzeit verweigert. So war der Junge klagbar geworden.

Wie alle derartigen Streitigkeiten, so hatte auch diese wiederum zunächst im Gildegerichte zur Verhandlung kommen sollen. Aber wie schon bei der vorigen Angelegenheit, war auch diesmal der Künstler, trotz der dreimaligen Aufforderung, auf dem Schohause zu erscheinen, „contumaciter" ausgeblieben. Als nun die Alter- und Meisterleute ihn wegen seines respektlosen Benehmens mit einer exemplarischen Geldbusse, eventuell sogar mit Arrest bestraft wissen wollen, da ruft er aus, die Bildhauerei sei eine freie Kunst, sie habe mit der Steinhauerei nichts gemein. Er sei der Gilde weder pflichtig, noch verbunden. Indessen teilen die Gerichtsherrn diese hohe und freie Auffassung seiner Kunst nicht. Sie ermahnen ihn ernstlich, den Alter- und Meisterleuten in Amtssachen gebührend Gehorsam zu leisten und verurteilen ihn am Schlusse der Sitzung zu 12 Mark Geldstrafe (R. P. 1633. S. 46 u. 182.)

---

1) R. P. 1616. S. 272.

Die ewige Geldnot brachte den Künstler auch bald mit seinem tüchtigsten Gesellen, dem aus Aachen gebürtigen Wilhelm Spannagel in Konflikt. Da dieser trotz mehrfachen Drängens keine Zahlung erhalten konnte, so sah er sich schliesslich genötigt, das Gericht um Beistand anzurufen und mit Exekution gegen Gröninger vorzugehen. Bei dieser Gelegenheit hatte den Künstler sein heissblütiges Temperament dahin geführt, den Spannagel öffentlich einen Schelm und Dieb zu schimpfen, ein Vergehen, das ihm eine Beleidigungsklage von Seiten des Gesellen und eine empfindliche Strafe beim Gerichte einbrachte (R. P. 1631. S. 86, 98, 110, 256.)

Auf Spannagel, der sich bald darauf selbständig machte, werde ich später noch wieder zurückkommen. In Beziehung zu Gröninger begegnen wir seinem Namen noch einmal am 29. August 1637 und zwar zur Zeit des Gröningerischen Konkurses. Hier ist er als Sachverständiger mit der Schätzung einzupfändender Marmorsäulen im Hause des Künstlers betraut (R. P. 1637. S. 125.)

Ein höchst bezeichnender Zug in Gröningers Charakterbild ist die Art und Weise, wie er sich in Geldangelegenheiten benimmt. Wir hörten bereits, dass er seinen Arbeitsleuten mehrere Jahre hindurch die Löhne vorenthielt. Seiner Magd Katharina Lindemanns war er ihn sogar für eine Zeit von 13 Jahren schuldig, obwohl sie, nach der Angabe ihres Anwaltes beim Konkurse, „den Lohn Jahr für Jahr gefordert und nicht willkürlich habe hinstehen lassen". Man weiss nicht, welche Beweggründe die Magd veranlasst haben mögen, soviele Jahre, ohne einen Pfennig Lohn zu erhalten, in dem Gröningerschen Hause zu verbleiben. Wenn es ihr dort nicht ganz besonders gut gefallen hätte, so würde sie doch gewiss schon nach der ersten Zeit ihren Dienst quittiert haben. Auffallend bleibt jedenfalls die Tatsache, dass auch der Knecht Heinrich Oldensell, nachdem man „endlich von all den vorigen Jahren Abrechnung gehalten" und ihm noch 87 Taler schuldig geblieben ist, sich doch im Jahre 1633 wiederum bestimmen lässt, noch zwei weitere Jahre gegen einen jährlichen Lohn von 30 Talern und der Kost bei Gröninger auszuharren. Ohne Zweifel ist es in des Künstlers Haus ziemlich lustig und vergnügt zugegangen, denn dass der Keller gut bestellt war, ersehen wir aus den mehrfach angeführten Posten für geschuldeten Wein.

Recht bedenklich aber erscheint sein Verhalten in ein paar Fällen, wo es sich um die Bestellung der Altäre für die St. Mauritz- und die St. Johanneskirche zu Münster handelt. Aus einer Reihe von Schriftstücken, die uns zwischen den Konkursakten erhalten sind, geht hervor, dass Gröninger die Altäre in Auftrag genommen, auch die Hälfte des bedungenen Preises schon im voraus zum Ankauf der Steinmaterialien erhalten hat

aber später, als sich seine Arbeit verzögert und er zur Herausgabe der empfangenen Summen oder zur endlichen Fertigstellung der Altäre aufgefordert wird, den Empfang des Geldes unter allerlei Ausflüchten leugnet. Da sich indes die Quittungen des Künstlers über die erhaltenen Beträge bei den Akten finden, so möchte man beinahe an eine betrügerische Absicht glauben. Doch wollen wir nicht gleich das Schlimmste annehmen. Seine leichtsinnige, in Geldangelegenheiten besonders freidenkende Natur, liess ihn über derartige Dinge hinwegsehen.

Schon aus dem früher mitgeteilten Prozesse mit dem Junker von Vörde erkannten wir, wie oft der Künstler zur endlichen Fertigstellung seiner angenommenen, sich oft Jahre lang hinziehenden Arbeiten angehalten werden musste, und wie die eben genannten Altäre für die St. Johannes- und die St. Mauritzkirche wohl überhaupt nicht fertig wurden, so bedurfte es auch der öfteren gerichtlichen Ermahnung zur endlichen Vollendung des Altares für den Herrn von Rheden zu Gassel in Köln (R. P. 1633, S. 46 u. 56.) Auch die Erben Weidenfels müssen wegen eines Grabsteines mehrere Male um Restituierung der bereits gezahlten Gelder, oder um endliche Fertigstellung des Werkes die gerichtliche Hilfe in Anspruch nehmen (R. P. 1622, S. 387.)

Wenn sich schliesslich niemand des Künstlers in seinem Unglücke annahm, so ist dies nach den vielfachen Streitigkeiten, die er allenthalben hatte, wohl erklärlich. Und dass ihn der Rat der Stadt bei seiner Abreise von Münster nicht sonderlich zurückzuhalten suchte, darf uns ebenfalls nicht wunder nehmen. Gröninger hatte dem Rate viel zu viel zu schaffen gemacht, als dass man ihm besondere Sympathien entgegengebracht hätte. Alle Augenblicke war er in Prozesse verwickelt, oder wegen irgend einer anderen Unzuträglichkeit angeklagt. So hatte er im Jahre 1627 einen nicht näher bezeichneten Streit mit einem gewissen Stael (R. P. 1627, S. 291) und in den folgenden Jahren einen längeren Prozess mit einem Schneidermeister Johann Hense wegen Hausverkaufs (R. P. 1629, S. 168; 1630, S. 138; 1631, S. 246). Um welches Haus es sich hierbei handelte, wird uns nicht gesagt. Da aber das Haus auf dem Bült seit 1623 nicht mehr bei den Unterpfändern in den Schuldbriefen aufgeführt wird, so darf man wohl mit Recht vermuten, dass er dieses an jenen Schneidermeister verkauft hat. Auch mit seinen Schwägern Klut und Stove steht er mehrere Male wegen Gelddifferenzen vor Gericht.

Wie eigensinnig, rechthaberisch und starrköpfig er sein konnte, zeigt sich auch bei einem Prozesse, den er mit seiner Nachbarin, einer Witwe Mensing um die Benutzung eines Brunnens führt. Obwohl die Witwe ihr Anrecht auf die Mitbenutzung des Brunnens nachweisen kann, und er ge-

richtlicherseits des öftern aufgefordert wird, den Brunnen frei zu geben, hält er ihn doch nach wie vor verschlossen. Erst nachdem man ihm 50 Mark Geldstrafe angedroht hat, scheint er endlich dem Befehle nachgekommen zu sein und die Sperre beseitigt zu haben (R. P. 1629, S. 138; 164, 168.)

An seinem Hause liess er alles, wie es lag und stand. Es fehlten ihm eben die Mittel, um irgend welche Reparaturen vornehmen zu können. Im Jahre 1639 zeigt der Amtmann von Steinfurt dem Rate an, dass das Haus des Künstlers „über alle Massen verdorben und deterioriert sei, die Bretter seien von den Balken gerissen und zu Brennholz benutzt worden". Täglich werde das Haus zum Schaden der Gläubiger immer mehr ruiniert. Von einem Nebengebäude wird uns ähnliches berichtet. Auch zur Reinigung der Strasse muss er angehalten werden. „Er soll die Wegschaffung des Strassendrecks ebensogut besorgen, wie seine Nachbarn" (R. P. 1621, S. 460.) Ein andermal soll er „das unziemlich nach der Totstrasse zu hinauslaufende Sekret bei einer Strafe von 20 Mark innerhalb 8 Tagen abschaffen" (R. P. 1621, S. 460.) Nach alledem scheint es in seinem Hause eine richtige, nachlässige Künstlerwirtschaft gewesen zu sein.

Wie das Familienleben des Künstlers gestaltet war, lässt sich aus den vorhandenen Nachrichten nicht genügend bestimmen. Nach den Worten seines Briefes zu urteilen, scheint er ja für die Seinen ein recht fürsorgliches Familienhaupt gewesen zu sein. Auch darf man aus dem Umstande, dass Gertrud Lacke nach dem Tode ihrer Schwester dem Künstler ihre Hand zum zweiten Ehebunde reichte, immerhin auf ein glückliches Zusammenleben zwischen ihm und Anna Lacke schliessen. Im andern Falle würde Gertrud an dem Beispiele ihrer Schwester genug gehabt haben. Andererseits zeugt es nicht eben von liebevoller und edler Gesinnung, wenn wir bei den Erbschaftskonflikten hören, in welch unehrerbietiger Weise er gegen seine Schwiegermutter aufzutreten beliebte. Dass er ihr schon drei Jahre vor ihrem Hinscheiden die versprochene Alimentation verweigerte, ist uns bereits bekannt; dass er sie auch mit hässlichen Schimpfworten zu verletzen wagte, erfahren wir aus einer Ratsverhandlung vom 14. Juli 1625 (R. P. 1625, S. 185.) Hier wird ihm wegen seines schamlosen Benehmens gegen die Mutter vom Gerichte eine Strafe von 25 Goldgulden auferlegt.

Hiermit wären vorderhand die Nachrichten erschöpft, die wir über Gerhard Gröninger mitteilen können. Das Charakterbild, das wir aus ihnen gewonnen haben, kann man nicht eben als ein sehr sympathisches und schmeichelhaftes für den Künstler bezeichnen. Zum Glück ist sein künstlerischer Nachlass derart, dass wir aus ihm ein anderes, schöneres Bild

gewinnen. Hier ist er der „treffliche, kunstreiche Mann", als den er sich selbst in seinem Briefe so laut und so wenig bescheiden bezeichnet hat.

Bevor wir jedoch seine Werke im einzelnen betrachten und sie einer näheren Beschreibung und Würdigung unterziehen, scheint es geboten, wenigstens ein paar kurze Worte zur Charakteristik der damaligen, plastischen Kunst in Deutschland vorauszuschicken. Denn nur wenn man die künstlerischen Bedingungen und Verhältnisse kennt, unter denen Gröningers Werke entstanden sind, wird man ihren Stil und ihre Sprache, ihre Schwächen und ihre Vorzüge verstehen und ihre besondere Bedeutung innerhalb ihrer Zeitperiode richtig zu würdigen wissen.

Die deutsche Plastik zur Zeit der Hochrenaissance.

Das Schaffen Gerhard Gröningers fällt, wie wir gesehen haben, unmittelbar vor und mitten in die Jahre des dreissigjährigen Krieges, und schon dieser Umstand dürfte genügen, uns ein Interesse an seiner Person und seiner Kunst zu sichern. Denn während rings in Deutschland der Krieg mit seinen Schrecken tobte und nach und nach alles geistige und künstlerische Leben vernichtete, schuf Gerhard Gröninger trotz der drükkendsten Geldnot, in der er sich immerwährend befand, unentwegt eine stattliche Zahl von Werken, die nicht allein als vereinzelte Kunstdokumente eines deutschen Künstlers während jener schicksalsschweren Zeit unser Interesse hervorrufen, sondern auch als echte, künstlerische Leistungen Bedeutung und Wert genug besitzen, um einmal kunsthistorisch gewürdigt zu werden. Und wenn Gröninger auch nicht mit jenen Koryphäen der süddeutschen Städte, einem Alexander Colins, Adrian de Vries, Hubert Gerard oder einem Sebastian Götz etc. konkurrieren kann, neben einem Christoph Kaputz, Bastian Ertle, Lüder von Bentheim, Rupprecht Hoffmann, Christoph Jelin und den übrigen Meistern dieser Art kann er mit Ehren bestehen.

Es ist eine merkwürdige Erscheinung, dass gerade die gefeierte Zeit der Hoch- und Spätrenaissance für unsere plastische Kunst so wenig fruchtbringend und förderlich gewesen ist, und man hat daher in verschiedenen Dingen eine Erklärung für diese Tatsache zu finden gesucht. Zunächst hat man in allbeliebter Weise die schlimmen, politischen und kulturellen Verhältnisse der Zeit als hemmende Elemente dafür verantwortlich zu machen geglaubt. Dies trifft jedoch hier umsoweniger zu, als einmal die politischen Verhältnisse in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts um nichts ungünstiger waren, als in der ersten Hälfte des Jahrhunderts, wo die Zustände des Landes durch die fortwährenden Religionsstreitigkeiten und durch das ungeheuere Elend, das die Bauernkriege und die spanischen Truppen über Deutschland brachten, auch nicht gerade kunstförderlich genannt werden können, zum andern aber die kulturellen Verhältnisse namentlich in literarischer und religiöser Hinsicht eher einen Aufschwung an Kraft und eine Erneuerung, Läuterung und Vertiefung

ihres Stoffgebietes, denn einen Rückgang merken lassen. Auch hätte sich dann der schädigende Einfluss ebensowohl in den andern Zweigen des Kunstschaffens zeigen müssen. Aber sowohl die gesteigerte, durch den allgemeinen, bürgerlichen Wohlstand der Städte von der Mitte des Jahrhunderts an besonders reich und glänzend auftretende Bautätigkeit, die sich bis zum Beginn des dreissigjährigen Krieges und in den vom Kriege weniger heimgesuchten Städten, wie namentlich hier in Münster, auch noch weit bis in diese Zeit hinein erstreckt hat, als auch der erneute, wunderbare Aufschwung, den gerade das Kunstgewerbe um dieselbe Zeit erfuhr, beweisen, dass dies wenigstens für die Architektur und das Kunsthandwerk nicht der Fall ist.

Sodann hat man in dem Bekanntwerden der deutschen Künstler mit den Formen der italienischen Renaissance einen Hauptfaktor für den Verfall der plastischen Kunst erblicken wollen. Aber auch dieser Behauptung kann man so ohne weiteres nicht beipflichten. Wenn man auch zugeben muss, dass unsere naiv und schlicht empfindenden Künstler, die bisher nur dem inneren Gemüts- und Seelenleben des Menschen durch eine naturalistische Gebärdensprache Ausdruck zu geben suchten und der äusseren Formenschönheit desselben oft fast geflissentlich aus dem Wege gingen, für den glänzenden, monumentalen Schönheitskanon der italienischen Renaissance ziemlich unvorbereitet waren, so sieht man doch nicht ein, warum sie sich mit der Zeit nicht ebensogut hineingefunden und etwas Tüchtiges geleistet haben sollten, wie ihre nicht viel besser vorbereiteten Nachbarn, die Franzosen und die Niederländer. Auch lassen jene Arbeiten der ersten Hälfte des Jahrhunderts, in denen sich zunächst die neue Formensprache bemerkbar machte, vor allem aber jene ganz vorzüglichen, fast italienisch anmutenden Erzeugnisse der figürlichen Kleinplastik eine derartige Auffassung durchaus nicht zu. Wer vermöchte in Peter Flötners[1]) reizvollen Plaketten und sonstigen Arbeiten, wer in den Werken der Fischerhütte, oder in der so populär gewordenen, schönen Madonna des Germanischen Museums zu Nürnberg, deren Autorschaft ja nun wohl endgültig für Peter Vischer gesichert ist, einen schädigenden Einfluss der italienischen Formenkenntnis suchen, und wem wäre es schliesslich schon einmal eingefallen, bei der Betrachtung von Vischers herrlichen Propheten und Apostelgestalten am Sebaldusgrabe einen derartigen Gedanken zu hegen. Gerade unter dem frischen, belebenden Eindruck der neuen Formenanschauung konnten erst diese einzigen Gestalten, die wir als den Höhepunkt in der Geschichte der deutschen Plastik zu bezeichnen pflegen, erstehen. Nicht

1) Über ihn: Lange's verdienstvolle Publikation, Peter Flötner. Berlin 1897.

in dem Bekanntwerden der deutschen Künstler mit den Formen der italienischen Renaissance als solchen darf daher die Ursache für das immer fortschreitende Abnehmen und Hinsterben des plastischen Gefühls in der Folgezeit erblickt werden. Der Hauptgrund lag vielmehr in der vielfach unlauteren Beschaffenheit der Quelle, aus der unsere heimischen Künstler ihre Kenntnis der italienischen Formen schöpften, und vor allem in dem Mangel an geeigneter Arbeit, der verhinderte, dass sie dieselben in der richtigen Weise verwerten lernten. Es fehlte den deutschen Künstlern eben an Gelegenheit, sich in grösseren Monumentalwerken zu erproben und durch diese Tätigkeit sich derart in das Wesen und den Geist des neuen Stils hineinzuleben, um nun auch die übernommene, äussere Formenhülle mit einer wahren, echten und charaktervollen Empfindung zu beseelen. Diese Schulung war ihnen missgönnt. Ihre Hauptaufgabe beschränkte sich fast lediglich auf die Herstellung von Grabdenkmälern, Altären, Kanzeln, Stationen und den neu auftretenden, sich sofort sehr grosser Beliebtheit erfreuenden Epitaphien, deren Ausführung zumeist in Sand- und Kalkstein, seltener in Alabaster und Holz zu geschehen pflegte. So gross nun auch die Tätigkeit der Bildhauerei, wie die zahlreich in fast allen grösseren Kirchen Deutschlands uns erhaltenen Monumente dieser Art bezeugen, genannt werden muss, so liegt es doch ganz klar auf der Hand, dass sich an solche Aufgaben keine besondere Entwicklung anschliessen konnte. Zu grösseren Aufgaben sind die deutschen Künstler nur in ganz vereinzelten Fällen herangezogen worden. Aber gerade diese Arbeiten, ich nenne nur die trefflichen Standbilder von Sebastian Götz am Heidelberger Schlosse, beweisen aufs entschiedenste, dass die deutsche Plastik der Renaissance, wenn ihr nur von Anfang an Aufträge in grösserem Stile zu teil geworden wären, niemals in so kläglicher Weise geendet hätte.

Zum Unglücke waren es auch nicht mehr die Formen der italienischen Frührenaissance, deren naturalistische Bestrebungen dem Empfinden unserer Künstler immerhin noch näher gestanden hätten, sondern gleich die bereits verallgemeinerten und idealisierten Schöpfungen der Hochrenaissance, die sie kennen lernten. Michelangelos kühne, überwältigende Formensprache, die fast alle Künstler mit sich fortriss, seine Art und Weise, die Anatomie des Körpers durch geflissentliche Hervorhebung der Muskeln und Weichteile wiederzugeben und vor allem seine gewagten, nur bei ihm verzeihbaren und erlaubten Bewegungsmotive waren die Vorbilder, denen sie nacheiferten, die sie aber meist erst aus zweiter oder dritter Hand empfingen. Ausser Stichen nach italienischen Meistern waren es hauptsächlich jene zahlreichen, damals über ganz Deutschland verstreuten, namentlich in den süddeutschen Städten sich so reicher Tätigkeit erfreuen-

den, niederländischen Maler und Bildhauer, die ihnen die neue Formensprache vermittelten. Alexander Colins aus Mecheln, der die plastischen Arbeiten am Otto-Heinrichsbau zu Heidelberg und die schönen, malerischen Marmorreliefs am Grabe Maximilians zu Innsbruck meisselte, Adrian de Vries, der ausser vielen dekorativen Arbeiten, namentlich in Prag und im Schlosse zu Bückeburg, den Herkulesbrunnen zu Augsburg schuf, Hubert Gerard aus Antwerpen, der in seinem prächtigen Augustusbrunnen ebenda den deutlichen Anschluss an Giovanni da Bolognas Neptunsbrunnen zu Bologna verrät, Pieter de Witte, genannt Candido, der am Hofe des kunstfördernden Herzogs Maximilian zu München eine so umfassende und vielseitige Tätigkeit ausübte, Cornelis Floris aus Antwerpen, dessen Einfluss namentlich im Norden Deutschlands ein so unumschränkter und massgebender wurde, und noch eine Reihe anderer mehr oder minder bekannter Niederländer waren die eigentlichen Träger der deutschen Renaissanceplastik jener Zeit. Da aber die meisten dieser Künstler selbst bereits einer manierierten, an Michelangelos und seines Nachfolgers Giovanni da Bolognas oder an Sansovinos Werken grossgezogenen Stilweise huldigten, so konnte ihre Vermittlung italienischer Kunst keine günstige und förderliche für unsere Künstler werden. Die Folge davon war, dass diese lediglich am Äusserlichen haften blieben, dass sie zwar zur Kenntnis, nicht aber zum Verständnis der neuen Formenwelt gelangten. Sehr oft erfreuen ihre Figuren unbedingt durch eine grosse, körperliche Schönheit, aber was ihnen fast durchweg fehlt, das ist die ungesuchte, ungekünstelte Ursprünglichkeit, die tiefe, ernste Empfindung und die innerliche Wahrheit, unerlässliche Vorbedingungen, um ein Bildwerk erst zum echten Kunstwerk zu machen. Um über diese Mängel hinwegzutäuschen, suchten sie das, was ihnen in dieser Hinsicht gebrach, durch eine charakterlose Nachahmung fremder Äusserlichkeiten, vor allem durch eine über alles Mass hinausgehende Gebärdensprache zu ersetzen. Gesuchte, schwungvolle Bewegungen, gespreizte Stellungen, übertriebene Ausbiegungen der Hüfte und eine laute, lärmende Ausdrucksweise sollen die Leere und den seelenlosen Charakter der Figuren vergessen machen. Durch besondere Betonung der Adern und Muskelstränge glauben sie ihre anatomischen Kenntnisse des menschlichen Körpers besser zur Schau zu stellen. Und wenn schon die italienischen und niederländischen Nachahmer dieser Michelangeloschen Manier recht wenig geniessbare Leistungen aufzuweisen haben, so darf man diejenigen der Deutschen zufolge ihrer aufdringlichen Muskulatur als manchmal geradezu verletzend und widerwärtig bezeichnen. Oft gleichen ihre nackten Körper anatomischen Präparaten,

und da sie obendrein zumeist in kleinem Massstabe und oft auch polychrom gehalten sind, so fällt diese Geschmacklosigkeit doppelt auf. Unter den Männerköpfen geniesst namentlich ein Typus, der dem Moses des Michelangelo entlehnt ist, einen besonderen Vorzug. Man übertreibt dabei die Tiefe der Augen, die Furchen der Stirn und die Länge des wallenden Bartes, der besonders imponiert zu haben scheint. Den weiblichen Figuren gibt man gerne eine möglichst gedrehte Körperwendung, wodurch für unser Empfinden immer etwas Geziertes, Kokettes und Unschönes entsteht. Auch ist das Wesen der antiken Gewandung von der Mehrzahl der Künstler noch recht wenig verstanden. Die Faltengebung wirkt sehr oft gekünstelt und konventionell. Doch sucht man auch hier, wie allüberall, durch äusserlichen Schwung eine gewisse Grosszügigkeit zu erreichen. Ein Hauptbekleidungsstück neben der antiken Idealgewandung bildet unter den Männerkostümen die römische Kriegertracht, der wir allenthalben begegnen. Römische wie griechische, mythologische wie biblische Helden tragen den Panzer, den Helm und die Stiefel mit dem beliebten Tuchüberschlag. In diesen Äusserlichkeiten des Kostüms und der Form glaubten die meisten unserer Künstler den wahren Geist der italienischen Kunst erfasst zu haben, ohne zu bedenken, dass sie bei ihrer oberflächlichen Nachahmung alle Eigenart und all die trefflichen Vorzüge und die schöne Innerlichkeit ihrer nationalen Weise zum Opfer brachten.

Indessen ist man doch in der Verurteilung dieser Epoche unserer plastischen Kunst entschieden zu weit gegangen. Wenn sie auch keine allzeit vollkommenen, in jeder Beziehung befriedigenden Werke hervorgebracht hat, so erscheint es doch in keiner Weise gerechtfertigt, nun so ohne weiteres den Stab über sie zu brechen und sie so mit ein paar kurzen, geringschätzenden Worten abzutun, wie es in den meisten Kunsthandbüchern geschieht. Diese Epoche hat eine grosse Anzahl dekorativer, höchst virtuos durchgeführter und wirkungsvoller Werke aufzuweisen, und da, wo Meister von wahrhaft künstlerischer Begabung gearbeitet haben, wo dieselben, wie häufig bei Grabdenkmälern, von allen antikisierenden und idealisierenden Tendenzen abgesehen und Personen im Zeitkostüm getreu und naturalistisch dargestellt haben, da ist auch in dieser Periode noch manche schöne und beachtenswerte, ja auch hervorragende Leistung zu Stande gekommen.

Unstreitig hat aber auch die glänzende Ausbildung des kunstgewerblichen Dekorationsstils einen nicht gerade günstigen Einfluss auf die plastische Kunst der Zeit ausgeübt. Die eigenartigen, in den Niederlanden entstandenen Schmuckformen, die die dortigen Künstler in bewusstem Rückschlage gegen die klassischen Formen der italienischen

Renaissance aus der Verbindung der allbeliebten, italienischen Grotesken mit dem nordischen Band- und Rollwerk, zu dem in vergröberter Weiterbildung die unverwüstliche Kartusche trat, in so reizvoller Weise ausgebildet hatten, verschafften sich wie in der Architektur, so auch in der Plastik Eingang. Sie verdrängten bald das feine, italienische Ranken- und Pflanzenornament, das in den ersten Arbeiten oft so überraschend glücklich und rein zu Tage trat, und überwucherten schliesslich die architektonischen Teile so sehr, dass diese unter der Formenfülle des Beiwerks schier zu ersticken drohten. Namentlich im Norden, wo die alte, von früher her beliebte Anordnung der Schnitzaltäre noch nachwirkte, wo der ganze Aufbau der Altäre, Grabdenkmäler und Epitaphien überhaupt mehr nach kunstgewerblichen Regeln des Schreinerhandwerks, als nach architektonischen Gesetzen angeordnet zu werden pflegte, ist es meist ein mehrgeschossiger Säulenbau, der mit einer wahrhaft verschwenderischen Fülle von all jenem dem Kunstgewerbe entnommenen Zierate überdeckt ist. Überall sieht man reich verzierte Säulen, Hermen, Karyatiden, Kartuschen, übermässig verkröpfte Gebälke, Rollwerk, Fruchtbüschel, Wappen, Engelköpfe und dergleichen. Obwohl diese ganze Architektur mit all ihren schmückenden Zutaten meist sehr sorgfältig und virtuos durchgeführt ist und oft auch eines grossen Reizes nicht entbehrt, so wird doch durch die Überfülle des Beiwerks der Gesamteindruck geschädigt und manchmal sogar als ein recht krauser und bizarrer bezeichnet werden müssen. Vollends gar, als im Verlaufe der weiteren Entwicklung das geschweifte, wulstige Knorpelornament zur Mode wird und die Flächen und Glieder in barockster Weise zu überwuchern beginnt, ist der Eindruck der Werke oft ein geradezu absonderlich phantastischer. Das Schlimmste aber war, dass über all den Nebendingen die Künstler ihre eigentliche Aufgabe vollständig übersahen, dass sie das Rahmenwerk zur Hauptsache machten und den plastischen Figurenteil unter der Formenfülle dieser Schreinerarchitektur verschwinden liessen. Eigentlich selbständige, plastische Arbeiten wurden in jener Zeit nur selten mehr verlangt, und wenn sie bestellt wurden, geschah es zumeist nur in minderwertigem Materiale, geringem Umfange und unter der Voraussetzung unerheblicher Kosten. Auf solche Weise verlor die Plastik mehr und mehr ihren Halt und geriet schliesslich auf eine Stufe des Verfalles, von der sie sich erst nach langen Jahren wieder mühsam emporarbeiten sollte.

Wie schon gesagt, gehen die meisten kunstgeschichtlichen Handbücher über diese Periode unserer plastischen Kunst nur sehr rasch und flüchtig hinweg, und auch Bode in seiner „Geschichte der deutschen Plastik“ begnügt sich damit, nur einige wenige Künstler und Kunstwerke

namhaft zu machen, ohne näher auf sie einzugehen. Wenn auch eine grosse Zahl der uns erhaltenen Denkmale in der Tat eine eingehendere Würdigung nicht verdient, so gibt es doch neben den bereits bekannten, noch eine ganze Reihe tüchtiger und technisch glänzend ausgeführter Werke, die einer besseren Beachtung sehr wohl würdig wären.

Zu diesen ungerecht verkannten gehören auch die Arbeiten Gröningers, an denen die Kunstgeschichte bislang mit gänzlicher Ignorierung vorübergegangen ist und die wir nunmehr aus ihrem Dunkel hervorholen wollen.

Gerhard Gröningers Werke.

Wenn wir die Betrachtung der noch erhaltenen Werke unseres Künstlers mit dem Hochaltare im Dome zu Münster beginnen (Abbildung Tafel I), so geschieht dies nicht allein, weil der bevorzugte Aufstellungsort dem Werke schon an und für sich eine besondere Bedeutung verleiht, sondern weil auch der Altar die erste der urkundlich beglaubigten Schöpfungen Gröningers darstellt, von denen wir auszugehen haben, wenn wir die anderen Arbeiten seiner Hand bestimmen wollen. Das hiesige Domarchiv bewahrt noch den Originalkontrakt, der zwischen dem Domkapitel und dem Künstler betreffs Errichtung des hohen Altares im Dome geschlossen worden ist.[1]) Darin wird dem Meister seine Arbeit bis ins Einzelne vorgeschrieben, die verschiedenen zur Verwendung kommenden Materialien, die Maasse, der darzustellende Gegenstand etc., alles ist genau angegeben. Als Arbeitsfrist ist eine Zeit von drei Jahren vorgesehen und die Kosten des Werkes auf 2500 Taler, wozu noch 50 Taler zu Weinkauf kommen, festgesetzt.[2]) 1622 hat Gröninger die Arbeit vertragsmässig abgeliefert. Die Jahreszahl der Vollendung befindet sich auf einem der Flügel des Werkes. Die Arbeit fällt also in das 40. Lebensjahr des Meisters, d. h. in eine Zeit, wo ein Künstler gemeinhin die Höhe seiner Entwicklung bereits erreicht hat. Bei Gröninger ist dies nicht der Fall. Man wird bei den geschnitzten Relieftafeln des Altares, die uns hier hauptsächlich zu beschäftigen haben, noch mancherlei zu tadeln und noch vieles auszusetzen wissen. So sind die Proportionen einzelner Figuren noch unkorrekt, ist der Bau der Pferde noch unvollkommen, die Perspektive noch mangelhaft, die Architektur der Hintergründe noch aufdringlich und die Anordnung noch befangen und altertümlich. Diesen Mängeln stehen indessen eine Reihe künstlerischer Vorzüge zur Seite, die die Tafeln im übrigen auszeichnen und sie in Anbetracht ihrer Entstehungszeit und im Vergleiche mit anderen

---

1) Im Anhange mitgeteilt.

2) Geisberg, Merkwürdigkeiten der Stadt Münster, Münster 1885, S. 17 und Bahlmann, Münster und seine Sehenswürdigkeiten, Münster 1898, S. 63 geben die Kosten des Werkes auf 4060 Taler an, beide ohne Angabe der Quelle.

Arbeiten jener Periode als nicht uninteressant und immerhin beachtenswert erscheinen lassen.

Gröninger arbeitete den Altar im Verein mit dem Amsterdamer Maler Adrian Bongard,[1]) der bereits im Jahre 1617 den Hochaltar für die Lambertikirche geliefert hatte. Von diesem Künstler rühren die gemalten Aussenflügel mit Szenen aus der Geschichte des Paulus, von Gröninger der ganze Aufbau des Altars und die in Holz geschnitzten Innenflügel mit Darstellungen desselben Gegenstandes her. Während jedoch die Malereien des Bongard in jeder Beziehung flau, langweilig und hausbacken sind, fesseln Gröningers Reliefstücke zum wenigsten durch eine treffliche Erzählungskunst, durch eine ausdrucksvolle, zuweilen selbst auch kühne Formen- und Gebärdensprache und durch eine glänzende, aber durchaus verständige und charakteristische Polychromierung. Die letztere beschränkt sich der Hauptsache nach auf Gold, ein tiefes Blau, ein energisches Blaugrün, ein feines Grau und ein unbestimmtes Braunrot. Aus dem Zusammenklange dieser Farben ergibt sich ein ungemein frischer, auf Grau-Blaugrün und Gold gestimmter Farbenakkord. Dabei bleibt das Prinzip der Bemalung immer dasselbe. Gold für die Luft, für die Panzer, Mäntel, Helme und Rüstzeuge der Krieger, Tiefblau für die Innenseiten der Gewandungen, Grün, Blaugrün und Braun für die Landschaft und Grau für die Architekturen. Nur vereinzelt findet ein kräftiges Rot eine Anwendung.

Auf den ersten Blick muss die eigenartige Kompositionsweise, die verschiedene, chronologisch aufeinanderfolgende Szenen auf einer Tafel vereinigt, auffallen. Es ist dies eine Gepflogenheit, die im Mittelalter bekanntlich allgemein üblich war und sich im konservativen Westfalen namentlich lang, bis weit in die Neuzeit hinein erhalten hat. Zufolge dieser episodenhaften Anordnung und dem auf mittelalterlichen Bildern nicht minder häufig anzutreffenden, viel zu hoch genommenen Horizonte, der die Figuren nicht hinter einander, sondern über einander erscheinen lässt, nicht zum wenigsten aber auch durch die quer durch die Darstellung laufenden, plastischen Spruchbänder, erhalten unsere Tafeln fast ein mittelalterliches Aussehen, was ihnen einen gewissen, nicht uninteressanten Reiz verleiht und vielleicht vom Auftraggeber oder dem Künstler selbst nicht ohne Absicht gewollt sein dürfte. Wenn uns nicht die andern Elemente an die Zeit der auslaufenden Hochrenaissance gemahnten, könnte man die Entstehung der Tafeln beim ersten Anblicke leicht um mehr als ein volles Jahrhundert zurückdatieren.

---

1) Nordhoff, Meister Eisenhuth a. a. O. nennt den Maler Adrian van den Bogaerdt.

Es war kompositionell durchaus keine neue Aufgabe, die Gröninger hier zu lösen hatte. Die Geschichte von der Blendung und Hinrichtung des Apostelfürsten hatte in der westfälischen, speziell in der Münsterischen Kunst, bereits ein ganzes Jahrhundert früher sein Malerkollege, der früher fälschlich als „Jarenus" bezeichnete Johann von Soest, in ähnlicher Weise auf den Flügeln eines grossen Altarwerkes[1]) wiedergegeben. Gröninger brauchte sich nur an die Tradition zu halten, um seinem Auftrage gerecht zu werden. Wenn er es gleichwohl verstanden hat, aus dem alten Thema eine fesselnde und anziehende Erzählung zu machen, so verdankt er diese Wirkung hauptsächlich der schlichten, höchst naiven, aller Konvention freien, durchaus realistischen Art seiner Auffassungsweise.

Auf dem linken Flügel zeigt er uns die verschiedenen Momente der Bekehrungsgeschichte, und zwar im Vordergrunde zunächst als Hauptereignis, die Blendung des Saulus auf dem Wege nach Damaskus. Mit einer wohlberittenen Schar kriegerisch gerüsteter Begleiter ist der Held zur Verfolgung flüchtiger Christen nach Damaskus aufgebrochen. Da hat ihn unweit von den Toren der Stadt das göttliche Strafgericht ereilt. Wir sehen ihn im Vordergrunde der Tafel in der beliebten Kriegertracht, mit Panzer, Turban und Mantel bekleidet, neben seinem niedergestürzten Pferde am Boden liegen. Wie vom Blitze getroffen, ist er vor der himmlischen Erscheinung hoch oben in Wolken zusammengebrochen. Sein schöner, männlicher, von einem langen Barte umrahmter Kopf ist seitwärts auf die Brust gesunken, die Linke hat sich wie mechanisch zum Schutze der geblendeten Augen über den Kopf erhoben, die Rechte ruht schlaff und leblos zur Seite auf einem Bündel, aus dem eine Urkunde mit zwei Hängesiegeln und der Jahreszahl der Fertigstellung des Altars 1622 zum Vorschein kommt. Die ganze Haltung des Daliegenden ist markant und erweckt das Bild eines plötzlich vom Schlage Gelähmten. Leider sind aber gerade die Proportionen dieser Hauptfigur die am wenigsten gelungenen. Das Verhältnis der Beine zum Oberkörper ist völlig verfehlt, und die ersteren um ein beträchtliches zu kurz geraten. Geradezu naiv und nicht ohne einen Anflug von Komik ist ferner auch die Lage des zu Boden hingestreckten Rosses, das den Kopf zwischen den Vorderbeinen, gleichsam wie verendend, alle viere von sich streckt. Den ohnmächtigen Saulus bemüht sich ein unbärtiger Krieger mit sichtlicher Anstrengung emporzuraffen, indem er ihm mit beiden Händen unter die Arme greift. Aber seine Kräfte scheinen allein nicht auszureichen. Hinter ihm kommen noch zwei

---

1) Jetzt im Berliner Museum Nr. 1222. Die Flügel bislang im Kunstverein zu Münster Nr. 99 und 100.

andere Krieger offenbar zu seiner Hilfe herbei. Von dem Haupte des Geblendeten geht ein Schriftband aus, mit den Worten: „Dñe quid me vis facere". Oben in dem geöffneten Himmel erblickt man auf einer Wolkenmasse, die von kleinen Engelchen und Cherubimköpfchen belebt wird, Christum mit dem Kreuze sitzend. Ein mächtiger Flammenstrahl mit den Worten: „Saule, Saule quid me persequeris" fährt aus der Wolke auf den am Boden liegenden Helden hernieder.

Von rechts unten nach links oben durchquert eine breite, steinige Strasse die Tafel. Es ist die in der Bibel erwähnte „richtige", die nach Damaskus führt, dessen mächtige, von Streben unterstützte Mauern, Befestigungswerke und gewaltige, künstlerisch höchst naiv wirkende Rundtürme im Hintergrunde emporragen. Auf dieser Strasse spielen sich die weiteren Vorgänge ab. Unten wenden die Begleiter des Saulus erschreckt ihre Rosse der Stadt zu. Das Ereignis hat sie gewaltig gepackt, und das Momentane, Plötzliche der Erscheinung ist in den ängstlichen und überraschten Gesichtern der Schar in ziemlich charakteristischer Weise zum Ausdruck gebracht. Ungefähr am Ende der Strasse sieht man dann wieder den Helden, wie er noch gänzlich betäubt und kraftlos an der Hand zweier Krieger der Stadt zugeführt wird. Zwei andere Krieger folgen eifrig gestikulierend und das Ereignis besprechend dieser Gruppe nach, während ein dritter, bereits am Stadttore angelangt, dort das so wunderbare Geschehnis zu verkünden scheint. Von köstlicher Naivität ist sodann die folgende Szene, die Flucht des Bekehrten aus Damaskus. Man sieht den Flüchtling, wie er in einem kleinen Korbe sitzt und von zwei Männern oben auf der Mauer an einem Seile heruntergelassen wird. Rechts entflieht der Held, bereits im Apostelgewande und mit dem Heiligenscheine versehen, eiligst in den nahe gelegenen Wald.

Auf der andern Tafel wohnen wir der Hinrichtung des Apostelfürsten bei. Gröninger wählte nicht den sonst meist dargestellten Moment kurz vor der Vollziehung des Urteils, wo das Schwert des Henkers noch über dem Haupte des Opfers schwebt, und es der Phantasie des Beschauers überlassen bleibt, sich das folgende Schreckliche selbst auszumalen, sondern den vollendeten Akt der Hinrichtung, wo er uns den grausigen Anblick eines abgeschlagenen Kopfes und eines in letzten Zuckungen sich verblutenden Körpers mit allen Schauern vorführen kann. Das entsprach auch mehr dem starknervigen Geschmacke jener an Blut und Schrecken gewohnten Zeit, wo derartige Szenen zu den Alltäglichkeiten gehörten. Wir sehen den Leichnam des Enthaupteten mit entblösstem Oberkörper am Boden liegen. Leib und Beine sind in einen goldenen, innen blau gefärbten Mantel gehüllt.

Der Hingerichtete muss den Schwertstreich knieend und vom Nacken her empfangen haben, denn er ist nach vorne übergestürzt, so dass man den prächtig modellierten Rücken bewundern kann. Wie in unwillkürlicher Reflexbewegung greifen die Hände nach der Schnittfläche des Halses, aus der das dunkelrote Blut in dickem Strahle hervorschiesst. Der Kopf, noch umgeben von dem goldenen Heiligenscheine, ist seitwärts ~~rechts~~ unten in die Ecke gerollt. In naturalistischer Weise sind die Augen weit aufgerissen und der Mund geöffnet, als habe er bei dem erhaltenen Streiche laut aufgeschrieen. Dreimal soll der Kopf der Tradition nach vom Erdboden aufgesprungen und an jeder Stelle eine Quelle entsprungen sein. Man sieht das Wasser in schmutzig-brauner Farbe dem Boden entquillen und zur Verdeutlichung des Vorganges nach mittelalterlicher Weise neben jeder Stelle auf einem Bande das Wort Jesus. Zur Seite links steht der Henker, ein kräftiger, römischer Kriegsgeselle in Helm und Panzer. Bogen, Schild und Köcher hat er zur bessern Ausführung seines grausigen Geschäftes abgelegt. Sie liegen rechts oberhalb des abgeschlagenen Kopfes. In der gesenkten Rechten hält er das vom Blute triefende Schwert. Aber es ist kein gefühlloser Henkersknecht, wie er gewöhnlich dargestellt wird. Durch das Quellenwunder ängstlich überrascht und erschreckt, blickt er mit traurigem, schmerzvollem Ausdrucke, als ob ihn die vollzogene Tat gereue, nach der springenden Bewegung des Kopfes und weist mit dem Zeigefinger der Linken auf das hervorsprudelnde Wasser. Sprachlos macht er die oberhalb des Leichnams auf einer Bodenerhöhung befindliche Gruppe durch seine Gebärde auf den Vorgang aufmerksam. Hier sitzt der Befehlshaber in voller Kriegerrüstung und blickt mit äusserster Spannung nach dem Henker hin. Die Linke auf sein Szepter gestützt, greift er mit der Rechten über den Leib hinweg nach dem Mantelende links, als wolle er im nächsten Momente aufspringen, um das überraschende Wunder zu schauen. Vor ihm ganz im Mittelpunkte der Tafel steht hochaufgerichtet eine jugendlich schöne Kriegergestalt in flatterndem Mantel, einen grossen Köcher auf dem Rücken, ein gewaltiges Schwert an der Seite. In der Rechten hält er die römische Adlerstandarte mit den Buchstaben S.P.Q.R. (senatus populusque Romanus) und mit der Linken weist er auf den abgehauenen Kopf. Auch er hat bereits das Wunder erblickt und zeigt es nun dem Feldherrn. Ebenso macht es der hinter diesem sich vorbeugende, bärtige Krieger und die Gruppe dreier Soldaten, von denen nur die Oberkörper sichtbar sind. Von links kommt in stürmischer Eile eine Reiterschar herangesprengt, in deren Mitte sonderlich ein Mann mit fliegender Standarte und ein ins Horn blasender auffallen. Hat sie die Vollziehung des Urteils noch im letzten Momente verhindern sollen? Im Hintergrunde

erblickt man die Stadt Rom, und zwar sieht man in der Mitte ein grosses, triumphbogenartiges Tor, auf dessen Zinnen zwei Kinder der unten sich abspielenden Szene zuschauen, links anstossend einen mächtigen Rundturm und die Befestigungsmauern mit den darüber hinausragenden Giebeln der Häuser, rechts ein mit Bäumen bewachsenes Gelände. Vor dem Tore endlich sieht man noch eine Gruppe von drei Personen anscheinend von einander Abschied nehmend. Ein älterer Mann reicht einem Jüngling seine Hände, während ein zweiter Jüngling, hinter ihm stehend, den Kopf wendet und sehnsüchtig in die Ferne schaut. Welchen Vorgang diese Figurengruppe verbildlichen soll, ist mir unbekannt. Vielleicht ist es Pauli Abschied in episodenhafter Behandlung?

Es ist gewiss nur eine recht bescheidene Kunstleistung, die wir hier so eingehend beschrieben haben. Kein Werk, dem man ohne Widerspruch uneingeschränktes Lob spenden könnte. Gar vieles, was der Künstler hier beabsichtigte, ist noch ungelöst und hinter seinem Willen zurückgeblieben. Was wir bereitwillig anerkennen, ist die sorgfältige Durchführung und die geschickte Technik in dem schwierigen Materiale, der Reichtum trefflich durchgebildeter Charakterköpfe und die naive, frische, nach realistischer Treue strebende Erzählungskunst. Die Tafeln sind je 1,30 m breit und 1,95 m hoch.

Als Bekrönung des Altars erhebt sich über den beiden Mitteltafeln ein von Gröninger in bräunlichem Alabaster gefertigter durchbrochener Volutenaufsatz, der in der Mitte von einem ovalen Rahmen umgeben, das gut durchgeführte Reliefbild Gott Vaters mit der Himmelskugel in der Linken zeigt. Gut und sorgfältig gearbeitet sind auch die beiden weiblichen, in Voluten endigenden Engelfigürchen, die das Medaillon flankieren und als oberen Abschluss einen kleinen Kruzifixus zwischen sich nehmen, sowie die überall auf dem Volutenwerke angebrachten Cherubimköpfchen. Auf den Ecken des Altars stehen endlich noch zwei, etwa 75 cm hohe, polychromierte Freifiguren der Gottesmutter und des Lieblingsjüngers, die beide neben freier Haltung eine edle, wohlangeordnete Gewandung und eine hübsche Charakteristik offenbaren.

Der Altarschrein selbst, dessen Flügel an hohen Feiertagen geöffnet werden, und der im Innern eine grosse Anzahl kostbarer Reliquienbehälter birgt, deren Entstehung den verschiedensten Zeiten angehört, wird durch zwei mächtige, um ihre Axen drehbare Holzsäulen flankiert und gehalten. Seine Rückwand wird durch zierliche Säulchen in eine Anzahl kleiner Muschelnischen gegliedert, die zur Aufnahme silbergetriebener Apostelstatuen dienen. In der Mitte befindet sich eine grössere Nische, über der ein wappenartiger Schild mit dem Bilde des Apostels Paulus angebracht

ist. Zwei grössere Säulen fassen die Rückwand ein. Die ganze Ausstattung entspricht durchaus den Angaben des Kontraktes. Die Gewände sind aus verschiedenfarbigem Marmor, die Säulen aus rotem Alabaster mit vergoldeten Kupferkapitälen und die Inschriften eingegraben und mit Gold ausgefüllt.

Die Holzrahmen der Flügelbilder, wie auch die übrigen Holzteile des Werkes zeigen als Verzierung reizvolle Muster aufgehefteter Ornamentgebilde in der Form der damals beliebten Maureske.

Zum Glück ist uns auch Gröningers grösste und bedeutendste Schöpfung, das Epitaphium für den im Jahre 1625 verstorbenen Domdechanten Heidenreich von Lethmate, urkundlich beglaubigt (Abbildung Taf. 2.) Im Archive des Schlosses Loburg bei Ostbevern befindet sich ein Dokument vom Jahre 1630, in dem uns mitgeteilt wird, dass das Münsterische Domkapitel verordnet habe, „dem Gerdt Gröninger Bildhauer zu Münster, da er die 1627 aus der Domeleemosyne entliehenen 400 Taler nicht zurückgezahlt habe, bei den Exekutoren des Domdechanten Heidenreich von Lethmate alles mit Arrest zu belegen, was ihm noch für Verfertigung eines Werkes im Dome zustehen möge und was sich auf 226 Taler belaufe.“ [1]) Danach hat also Gröninger für die Exekutoren des genannten Domherrn eine Arbeit im Dome ausgeführt, die 1630 noch nicht völlig beglichen war. Diese Arbeit ist das grosse Epitaphium im Stephanuschore des Domes, ein Werk, das seiner Inschrift zufolge von den Exekutoren des verstorbenen Dechanten Heidenreich von Lethmate auf dessen Willen und Kosten in Auftrag gegeben worden ist. Da 1630 der Künstler noch Forderungen für seine Arbeit zu stellen hat, so darf man annehmen, dass auch das Werk damals noch nicht ganz vollendet gewesen ist. Gewöhnlich geschieht die letzte Teilzahlung erst nach perfekter Arbeit. So wenigstens heisst es stets in den im Anhange mitgeteilten Kontrakten. Jedenfalls wird man gut tun, die Vollendung des Werkes nicht vor 1630 anzusetzen. Gegenüber den Relieftafeln am Hochaltare bedeutet das Lethmate-Epitaphium namentlich in formaler Hinsicht einen gewaltigen Fortschritt in der Entwicklung des Künstlers. Gröninger zeigt sich hier im Vollbesitze seines Könnens. Er gibt uns ein Werk von imposanter Grösse und künstlerischer Kraft des Ausdrucks, ein Werk, in dem auch zugleich die charakteristischen Merkmale seines Stils am deutlichsten zum Ausdruck kommen. Obwohl im architektonischen Aufbau ziemlich will-

1) Archiv des Hauses Loburg. Haus Langen, Urk. Nr. 570.

kürlich und kompliziert und nach dem Geschmacke der Zeit mit vielem ornamentalen und figürlichen Beiwerk versehen, imponiert die Arbeit gleichwohl durch die gewaltige Erscheinung der ungemein lebensvollen, hochbedeutenden Freifiguren, durch die ausgezeichneten Reliefstücke und durch die phantastisch reizvollen Ornamentgebilde. Man muss bei diesem Werke weniger auf den Gesamteindruck, als auf die vorzüglichen Einzelteile sehen, um von der bedeutenden Kunst und der technischen Meisterschaft Gröningers einen Begriff zu erhalten.

Den bescheidensten, am wenigsten in die Augen fallenden Teil des Werkes bildet der Sarkophag mit der darauf ruhenden Gestalt des Verstorbenen. Es ist nur ein kleines 1,20 m breites und 65 cm hohes, auf einem durch eine Hohlkehle abgesonderten Fusse stehendes Kästchen, aber auf den sichtbaren Seiten mit einem köstlichen, malerischen Reliefbilde geschmückt. Dasselbe stellt wohl mit Bezug auf den Aufstellungsort die Steinigung des jugendlichen Märtyrers Stephanus dar. Die zahlreichen Figuren, die das wellige Gelände vor der im Hintergrunde sichtbaren Stadt füllen und zuweilen bis zu völligen Freifiguren aus der Fläche heraustreten, sind mit einer ungeheuern Lebendigkeit und Wucht der Bewegung bei ihrer Tätigkeit dargestellt. Man glaubt ordentlich die Steine durch die Luft sausen zu hören, so gewaltig ausholend ist die kühne, schwungvolle Bewegung der Arme und Beine der Werfenden. Namentlich zeigt die vom Rücken her gesehene Figur des bärtigen Mannes, der eben zu gewaltigem Wurfe ausholt, wie auch die beiden links in der Ecke befindlichen Personen eine Leidenschaft des Umrisses und eine Grosszügigkeit der Silhouette, die eine eminente Beobachtungsgabe und eine bewundernswerte Kenntnis des menschlichen Körperbaues voraussetzt. Seit der Vollendung des Hochaltares muss Gröninger auf das eifrigste an der Vervollkommnung seiner künstlerischen Ausbildung nach dieser Richtung hin gearbeitet haben. Aber auch das knieende Figürchen des unglücklichen Opfers ist mit einem erstaunlichen Geschick und Geschmack in die Mitte der Szene gerückt. Dass auch manches Fehlerhafte, wie die ungenaue Perspektive und das unrichtige Grössenverhältnis einiger Figuren zu einander, so besonders der Hauptfiguren zu den Kindern, die ihnen Steine herbeischleppen, mit unterläuft, soll nicht verschwiegen werden. In der Heftigkeit der Bewegung, der dramatischen Kraft der Komposition und der grosszügigen Silhouette der Figuren erinnert das Relief geradezu an Donatellos Arbeiten.

Der Körper des Verstorbenen, der wie in sanftem Schlafe auf dem Deckel des Sarkophages ruht, ist im Verhältnis zu dem zu seiner Aufnahme bestimmten Kästchen viel zu gross. Durch untergeschobenes

Rollwerk, das seine Lage als nicht gerade sehr bequem und weich erscheinen lässt, hat der Künstler ihm indessen eine freiere, leichtbewegte Haltung zu verleihen gewusst. Bekleidet ist der Tote mit einem langen, weissen Chorhemde und einem schwarzen, ornamentierten Unterkleide, aus dem die Füsse mit den ledernen Halbschuhen hervorschauen. Die für Gröningers Art so ausserordentlich charakteristisch geäderten Hände mit den wie mit Gichtknoten behafteten Fingergelenken hat er über der Brust zum Beten gehalten. Sein schmaler, feiner, durch einen dunklen Spitzbart noch länger erscheinender Kopf mit der gebogenen Nase, der hohen, zurückweichenden Stirn, den eingefallenen Wangen und Augen und dem leicht gewellten, hinter den Schläfen sanft zurückgestrichenen Haar macht einen durchaus bildnismässigen Eindruck.

In dem ersten Stockwerke, das direkt über dem Sarkophage ansetzt und durch ein gerades, mit kleinen Cherubimköpfchen verziertes Gebälke nach oben hin abgeschlossen und durch sechs schöne, farbige Marmorsäulen, von denen die beiden mittleren und kleineren noch je ein sitzendes Engelknäbchen, die beiden seitlich zurückgeschobenen je ein stehendes Bübchen über sich nehmen, sowie durch eingespannte Bögen zu einem triumphbogenartigen Tore ausgestattet ist, führt uns der Künstler in fast lebensgrossen Freifiguren das ecce homo vor, und zwar stehen in der mittleren, breiteren Nische Christus, Pilatus und ein römischer Krieger, hinter dem dann noch der lockige Kopf eines lachenden Knaben sichtbar wird, in den äusseren, schmäleren Nischen je eine römische Soldatengestalt.

Es dürfte schwer halten, in der Kunst jener Zeit einer ähnlich realistisch aufgefassten Christusgestalt wieder zu begegnen. Sie lässt sich überhaupt nicht realistischer, aber auch nicht persönlicher denken. Wie ein hochgewachsener, kräftiger Mann aus dem Arbeiterstande, dessen muskulöse, sehnige Glieder dem Volke zur Schau gestellt werden, steht er da mit gefesselten Händen, die Dornenkrone auf dem Haupte und über und über mit Blut bespritzt. Nur ein schmales Lendentuch bedeckt gleich einer Badehose die schlanken Hüften, und der zum Spotte umgehangene Mantel hängt wie ein steifer Schild den Rücken herab. Der Kopf mit der vorgebauten Stirn, den stark vorspringenden Backenknochen, den tiefliegenden Augen, den geraden Brauen, dem dunkelen Barte und der wulstig vortretenden Oberlippe hat nichts, was auf Schönheit Anspruch erheben kann. Er ist eher hässlich. Aber welch ein tiefer, mächtig ergreifender Ausdruck seelischen Schmerzes liegt in diesen Zügen und in diesem starr in die Ferne gerichteten Blicke der Augen, welch eine Hoheit und Erhabenheit in dieser so unendlich einfachen und doch so ungemein packenden und hoheitsvollen

Gestalt, die sich uns unauslöschlich ins Gedächtnis prägt. Hier hat Gröninger eine Christusgestalt geschaffen, die bei allem unerbittlich strengen Realismus der äussern Form gleichwohl eine Grösse des Ausdrucks und der Empfindung offenbart, die uns mit aller Hochachtung vor dem künstlerischen Talente des Meisters erfüllt. Gerade ein Jahrhundert früher hatte die deutsche Plastik eine ähnlich realistisch aufgefasste Christusfigur ebenfalls in einer ecce homo Darstellung hervorgebracht. In der figurenreichen Szene an der Stiftskirche zu Xanten tritt uns der Heiland ebenso realistisch gebildet, aber gebeugt und wie eine Blume geknickt unter der Last der körperlichen und seelischen Schmerzen entgegen. Gröningers Christus trägt sein Haupt stolz, hoch und erhoben. Er ist sich seiner Mission bewusst, und nur der Blick seiner tiefen Augen verrät den furchtbaren Seelenkampf, der sein Inneres durchwühlt.

Auch der rechts neben Christus stehende Pilatus darf als eine meisterhaft gelungene Charakterfigur dieses bequemen Herrn bezeichnet werden. Etwas beleibt, stämmig und kräftig, steht er mit seinem breiten, wohlgenährten, von langem Barte umrahmten Gesichte und mit seiner prunkvollen, römisch-jüdischen Ausrüstung in prächtigem Gegensatze zu der schlanken, nackten Christusgestalt. Mit dem Bewusstsein seiner hohen Stellung trägt er die Zeichen seiner Landpfleger-Würde, um den Hals die goldene Amtskette, auf dem Haupte den orientalischen Turban und über dem vergoldeten Lederkoller den auf der Aussenseite mit feinen Ornamentmustern gezierten Mantel. Der fragende Blick der Augen, die ganze unvergleichliche Haltung des Körpers und vor allem die ausserordentlich sprechende Bewegung der Hände können nicht markanter die Worte des Mannes illustrieren: „Ich finde keine Schuld an ihm, da seht ihr zu."

Der römische Krieger, der zwischen Christus und Pilatus, aber etwas zurücksteht, gehört zu jenen scharf geprägten Charakterköpfen, wie sie der Künstler wohl des öftern unter den verwegenen Landsknechten seiner Zeit zu sehen Gelegenheit hatte. Mit listigen Augen, römischer Adlernase, dickem Schnurr- und Backenbarte, aber glattem, ausrasiertem Kinn, blickt er über die linke Schulter hinweg nach dem Munde seines unschlüssigen Herrn. Was der lachende Knabenkopf hinter ihm und an dieser Stelle zu bedeuten hat, ist mir nicht erklärlich. Möglich, dass er bereits die folgende Szene der Händewaschung des Pilatus vordeuten soll, bei der ja gewöhnlich ein kleiner Page mit Wasser und Handtuch hilfreich zur Hand geht.

Ein paar ganz vorzüglich aufgefasste, direkt dem Leben entnommene Gestalten sind auch die beiden römischen Kriegsgesellen in den Seitennischen, kräftige, markige Soldatentypen, denen die Lust am Handwerk

aus den verwegenen, bärtigen Gesichtern leuchtet. Nur lässt sich heute kaum noch konstatieren, welche Funktion sie ursprünglich auszuüben hatten, da ihre Hände mit den Gegenständen, die sie hielten, zum Teile abgebrochen und sicher unrichtig erneuert worden sind. Jedenfalls steht ihre jetzige, ziemlich belanglose Beschäftigung in gar keinem Verhältnis zu der bewegten und lebhaften Gestikulation, mit der sie der Künstler bedacht hat. Vermutlich hielten sie in ihren Händen, wie auch der Krieger in der Mittelnische, eine lange Lanze oder Partisane. Denn dass der Strick, den man heute so geschmacklos den drei Personen um die Handgelenke gebunden hat, nicht der ehemaligen Auffassung entspricht, ersieht man schon aus den Ketten, mit denen Christi Hände noch im besondern zusammengebunden sind. Einer der beiden Gesellen scheint übrigens den Ausrufer zu machen. Er hat den Mund in recht absichtlich breiter Weise geöffnet. Wie auch die übrigen Kriegerfiguren des Werkes tragen beide die römische Soldatentracht, Helm, Stiefel und Lederkoller, der die prachtvoll modellierten, stark muskulösen Arme und Knie nackend lässt.

In dem zweiten Stockwerke, das sich über dem ersten in Gestalt einer kleinen, auf zwei Säulen ruhenden Halle mit facettierter Decke und flachgespanntem Giebelbogen erhebt, und über sich noch wiederum einen kleinen, reliefgeschmückten Aufsatz mit dem Bilde Gott Vaters und Christi in Wolken und die kleinen Freifiguren der fürbittenden Mutter Gottes und des Johannes trägt, sitzt Christus inmitten der ihn geisselnden und verspottenden Kriegsknechte in sich zusammengekauert, wie ein wahres Bild des Jammers da. Sein Kopf ist auf die linke Seite gesunken, und die linke Hand greift über die Brust weg nach dem rechten Oberarme, wo er eben den schmerzenden Geisselhieb eines der Schergen empfangen hat. In ihrer rührenden Hilflosigkeit ist auch diese nicht minder realistisch aufgefasste Gestalt von tiefer, ergreifender Wirkung, zugleich zeugt ihre geschlossene, fein abgewogene Silhouette von dem hohen, künstlerischen Verständniss des Meisters. Und wie wirksam kontrastiert diese stumme, mitleiderregende Ergebenheit mit der rohen, wilden Gefühlslosigkeit der Peiniger, die mit wahrer Henkerslust ihrem unbarmherzigen Geschäfte obliegen. Hier erhalten wir bereits eine kleine Probe von der zügellosen Leidenschaft, wie wir sie hernach in der Geisselszene am Aschebroich-Epitaphium finden werden, wo die Tätigkeit der Henkersknechte bis zu fanatischer Wildheit und über die Grenzen des plastisch Erlaubten hinaus gesteigert ist. Im einzelnen sind auch diese Gestalten vorzüglich wiedergegeben in der Bildung der individuellen Köpfe, in der Lebhaftigkeit der Bewegungsmotive und in der dramatischen, malerischen und zwanglosen Art ihrer Gruppierung, die dennoch zugleich eine gewisse, aufgelöste Symmetrie

beobachtet. Im Hintergrunde der Halle sieht man in einem Medaillonbilde den Kopf des Pilatus, turbangeschmückt in einer betrübten, traurigen Miene, als ob er über die grausame Behandlung des Heilandes Mitleid empfinde.

Aber neben diesen harten, realistisch ernsten Tönen, weiss Gröninger auch hellere Saiten anzuschlagen und dem Schönheitsbedürfnisse Rechnung zu tragen. In den kleinen Engelfigürchen, die als Wappenhalter an den Konsolen und oben an der Giebelbedachung der kleinen Halle angebracht sind, oder in sonstiger Funktion das Werk beleben, sowie in den beiden geflügelten, weiblichen Engelgestalten oben auf den Gesimsecken und in den meisterlich in den Raum hineingestellten weiblichen Reliefiguren (spes, ecclesia, fides, constantia) auf den Säulensockeln offenbart er eine Anmut der Haltung und einen Schönheitssinn und Geschmack in der Anordnung der Gewandung, der einem Italiener zur Ehre gereichen würde. Und wie fein und phantasievoll sind nicht die ornamentalen Verzierungen der Pilasterstreifen hinter den Säulen, wie schwungvoll schön und malerisch die ornamentalen Vogelgebilde auf den unteren, seitlichen Konsolenstützen, die sich in mattem Golde von einem fahlgrünen Grunde erheben. Wie viel technisches Geschick und wie viel Sorgfalt der Durchführung bekundet der Künstler in den vielen, hier nur summarisch genannten Einzelheiten des leider schon an zahlreichen Stellen verstümmelten Werkes. Wie prächtig und glänzend muss sich das Ganze in seiner ursprünglichen Gestalt und Frische dem Beschauer präsentiert haben! Die Polychromierung bewegt sich in denselben Farben und nach demselben Prinzip wie auf den Tafeln des Hochaltars. Auch hier spielen das Gold und das Blau eine hervorragende Rolle.

Die auf dem Fusse des Sarkophags angebrachte Inschrift lautet: „Deo: Opt: Max: ac protomartyri S: Stephano ad honorem voluntate ac sumptu R.di admodum et praenob: D: Heidenrici a Lethmate ex Langen in Westbevern cathedrall: eccles. Hildesheim: et Monast: successive Decani, D: D: executores statuarium hoc opus poni curarunt." Diejenige auf den Konsolen, die die Aussensäulen tragen, links: „Obÿt benemem.^{tg} D Decanus 27. septembr. Anno CIↃIↃCXXV." rechts: „cuius anima piorum precibus ac sacrificÿs conmendatur."

Betrachten wir das Werk noch einmal mit Rücksicht auf seine künstlerische Bedeutung, so wird man in der Tat nicht bald eine zweite Schöpfung norddeutscher Plastik jener Zeit anführen können, die sich in Bezug auf charaktervolle Durchbildung lebensgrosser Figuren, auf tüchtige Kenntnis des anatomischen Körperbaues und herben Realismus der Auffassung

mit diesem Gröningerschen Epitaphium vergleichen liesse. Man muss schon an die Leistungen der Meister in den süddeutschen Städten denken, wenn man überhaupt einen Massstab für Gröningers Können in diesem Werke anlegen will. An Innerlichkeit der Empfindung, an Wahrheit des Ausdrucks und an Persönlichkeit des Stils ist er diesen gefeierten Grössen sogar noch überlegen. Und wie hat er den Geist und Charakter seiner Zeit zu treffen gewusst. Wie ist das Wilde, Unbändige und Gefühllose in diesen Kriegergestalten zum Ausdruck gebracht, wie die grenzenlose Qual der armen, gemarterten Opfer wiedergegeben. Das war die Auffassung, wie sie den durch die Greuel des Krieges verhärteten Gemütern am sympathischsten erscheinen musste. So von Blut überspritzt, so von Gestalt und Gesicht musste der Heiland sein. Aber welch eine Tiefe des Ausdrucks, welch eine erhabene Grösse hat ihm gleichwohl der Meister zu geben gewusst. Es wäre ungerecht, die hohe Künstlerschaft, die sich in dieser Figur, wie auch in den übrigen Teilen des Werkes kundgibt, einiger Geschmacklosigkeiten halber verkennen zu wollen. Gröninger verdient als Schöpfer dieses Werkes zum wenigsten in der Reihe der deutschen Renaissanceplastiker mitgenannt zu werden.

Für denselben Dechanten Heidenreich von Lethmate, dem das eben besprochene Epitaphium gewidmet war, arbeitete Gröninger auch einen Altar für die alte, vor einigen Jahren abgebrochene Kirche zu Westbevern. Der Kontrakt zur Errichtung des Werkes, abgeschlossen zwischen dem Künstler und den Exekutoren des Domherrn, befindet sich im Archive des Schlosses Loburg. Er ist vom Jahre 1631 und schreibt die Arbeit wie üblich bis in alle Einzelheiten vor (im Anhange mitgeteilt). Der Altar ist keine besondere Leistung Gröningerischer Kunst. Es fehlt ihm die Sorgfalt feiner, künstlerischer Durchführung. Alles ist zwar breit und flott angedeutet, aber wenig sauber und korrekt ausgearbeitet. Allerdings betrug auch der Preis für die Arbeit nach dem Kontrakte nur 300 Taler, wobei noch zwei in Holz geschnitzte, leider nicht mehr vorhandene Flügeltüren mit einbegriffen waren. Sie enthielten die Einsetzung des Abendmahles und die Geburt Christi. Zudem ist das Werk heute durch einen hässlichen Ölfarbenanstrich entstellt. Immerhin wäre es wohl einer Aufnahme in die neue Kirche würdig gewesen. Statt dessen hat man es auseinandergenommen und die einzelnen Teile „vorderhand“ in einen Schuppen untergebracht. Zum Glück besitzen wir in den Bau- und Kunstdenkmälern des Kreises Münster (Land) wenigstens eine gute Abbildung der Haupttafel

mit der Reliefszene der Kreuzigung und eine kleinere, weniger befriedigende von dem Gesamtaufbau des Altarwerkes. Darnach fassten zwei glatte, korinthische Säulen die Haupttafel ein und trugen ein zweimal getrepptes und dann sich halbrund nach oben schwingendes Gebälke, das wieder einen kleinen Giebelaufsatz und einige Freifiguren stützte. Unter dem Gebälke waren noch drei kleinere Reliefstücke angebracht, und zwar in der Mitte etwas grösser und im Rund die Auferstehung, seitlich davon die Kreuzabnahme und die Grablegung Christi, ganz so wie es im Kontrakte vereinbart wurde.

Die Kreuzigung auf der Haupttafel (Abbildung Taf. III) zeigt jene traditionelle Auffassung und Anordnung, wie sie die westfälischen Maler von Konrad von Soest angefangen bis auf die Dünwegge und Tom-Rings herab in ihren Bildern diesem Gegenstande zu geben beliebten. Im Vordergrunde ragen die drei Kreuze in die wolkige Luft empor, die sich im Hintergrunde über den Häusern der Stadt Jerusalem ausbreitet. Christi Kreuz ist aus glatten Balken, das der Schächer aus gekappten Baumstämmen zusammengefügt. Während Christus in der üblichen Weise angenagelt ist, sind die Arme der Übeltäter mit Stricken über die Querbalken hinübergezogen und in ihren Ellbogengelenken gebrochen. Die drei nackten Körper der Gekreuzigten sind von schlanker, schöner Proportion und abgesehen von der bei Gröninger üblichen, stark muskulösen Bildung auch von guter Durchmodellierung. Über dem feinen, schmalen Gesichte Christi lagert ein ungemein wehmütiger und ergreifender Ausdruck des Schmerzes. Weniger gelungen sind die beiden Figuren der Maria und des Johannes, die links im Vordergrunde unter dem Kreuze des guten Schächers stehen und mit schmerzlichem Blicke zum Heiland emporschauen. Namentlich fällt die wulstige, für Gröninger aber sehr charakteristische Halsmuskulatur an dem unschönen, kurzgelockten Kopfe des letzteren auf. Schön ist Maria Magdalena, die den Kreuzesstamm umklammert und ganz vortrefflich sogar die Gruppe der römischen Kriegsknechte, die rechts im Vordergrunde um den Rock des Herrn würfeln. Zwar stört es ungemein, dass der stehende Krieger mit seinem rechten Arme den doch viel weiter zurückgedachten Kreuzesstamm des bösen Schächers umfasst hält, doch wird dieser perspektivische Fehler durch die sonst sehr ungezwungene Anordnung, die tüchtige Modellierung und die charakteristischen Typen der bärtigen Kriegsgesellen wieder ausgeglichen. Auch in dem Relief der Auferstehung zeichnen sich sowohl der emporschwebende Christus durch schöne, schwungvolle Bewegung, wie auch die um den Sarkophag befindlichen Wächter durch eine wohlbeobachtete Wiedergabe der verschiedenen Motive des halbwachen Auffahrens, Erschreckens und Staunens aus. Das Werk, aus

Sandstein gearbeitet, war vielleicht ehemals polychromiert und dürfte die „verschönernde", weisse Tünche wohl um jene Zeit erhalten haben, als auch an den Seiten die barocken, klobigen Akanthusgeschlinge angefügt wurden.

Unter dem Altare befand sich ein von Cherubimköpfchen eingefasster Untersatz, der folgende Inschrift trug: „Ad honorem Summae trinitatis Crucifixi redemptoris nostri Jesu Christi Venerationem Sanctorumque pontificum ac patronum Cornelÿ et Cyprianÿ honorem Reverendi admodum ac praenobilisque Domini Heidenrici a Lethmate nati ex Castro Langen paroch. Westbev. Cathedralium Ecclesiarum Monasteriensis Quis hoc opus Dei ac salvatoris sui memoriam moverit Praedicio. D. Decano eique cognationi Faelicitatem appreentur aeternam."

Ein dem Westbeverner Altare ähnliches, stilistisch vollkommen entsprechendes Werk befindet sich in der Kirche zu Altenberge (Abbildung Tafel IV). Dass Gröninger in dieser Kirche ein „Epitaphium" für den Amtmann der Balei Steinfurt Johann Meinerts errichtet hat, wird uns an zwei Stellen in den Prozessakten beglaubigt. Es wird uns aber leider nicht mitgeteilt, was für Darstellungen dieses „Epitaphium" enthielt. Da sich in der Altenberger Kirche ausser dem genannten Werke, einem Altare mit der Kreuzigungsszene, noch ein zweites Werk unseres Künstlers erhalten hat, und zwar wiederum ein Altar, der gleich jenem keinerlei Inschriften aufweist, so sind wir einigermassen in Verlegenheit, wenn wir nun bestimmen sollen, ob unter einem der beiden Werke die Meinertsche Stiftung begriffen ist. Sollte in den Schriftstücken, was sehr wahrscheinlich ist, keine Unterscheidung zwischen Altar und Epitaphium gemacht, sondern beide Begriffe einfach identifiziert worden sein,[1]) so wäre man allerdings weit eher geneigt in dem Altare mit der Kreuzigungsszene im südlichen Seitenschiffe das Meinertsche Werk zu vermuten, da dieser als der grössere eher dem angegebenen Preise von 625 Talern entsprechen dürfte, als der Altar im nördlichen Seitenschiffe, der nur eine einzige grössere Relieftafel, und zwar die Taufe Christi, enthält. Die Bestellung des Meinertschen Werkes erfolgte nach der Notiz bei den Prozessakten am 7. November 1625, die Ausführung wohl in den folgenden Jahren. Damit stimmt auch der stilistische Charakter des Kreuzigungsaltares sehr gut überein. Er wird etwa um das Jahr 1630 zur Aufstellung gelangt sein. Doch wie dem auch sei, mag der Altar nun die Stiftung des Johann Meinerts sein oder nicht, er ist

1) In der früher mitgeteilten Stelle der Schuldverschreibung an den Kaufmann Wilhelm von Höseden werden beide Worte in gleichem Sinne gebraucht.

jedenfalls eine Arbeit Gröningers. Um dies zu erkennen, bedarf es nur eines Vergleiches mit dem beglaubigten Werke in Westbevern. Auf der Haupttafel ist Christus mit den Schächern genau so wie dort. Es ist dieselbe schlanke Körperbildung, dieselbe stark ausgeprägte Muskulatur der sonst so wohlgeformten Körper, dieselbe Haarbehandlung, dieselbe Anordnung der Extremitäten und derselbe Typus der Köpfe. Über dem Haupte des reuigen Schächers, dessen Blick auf Christum gerichtet ist, schwebt diesmal ein Engel, um seine Seele in Empfang zu nehmen, über dem Haupte des bösen, der den Blick zu Boden senkt, in gleicher Absicht ein geflügeltes Teufelstier mit Schlangenkopf und Drachenschwanz. Unten am Kreuze des Herrn sitzt, den Stamm umklammernd, Maria Magdalena, die sich mit einem Gewandzipfel die hervorbrechenden Tränen trocknet. Eine Frau, vom Rücken her gesehen, naht mit betend erhobenen Händen in fast stürmischer Bewegung dem Kreuze. Links stehen Maria und Johannes mit schmerzvollem Aufblick zum Herrn, rechts der römisch gerüstete Longinus, der dem Heiland die Lanze in die Seite sticht; zwischen den Kreuzen hält auf felsigem Boden der Hauptmann zu Pferde und eine glänzende Schar gewappneter Krieger. Maria trägt das zeitlose Idealkostüm, die anderen Frauen die modische Tracht des Jahrhunderts. Die ganze Darstellung ist von ausgesprochen malerischem Charakter, erhöht durch die Polychromierung, die allerdings in jüngster Zeit in mangelhafter Weise erneuert worden ist. Eingefasst wird die Haupttafel durch zwei flankierende korinthische Säulen, die ein einfaches Gebälke mit einem zweigliederigen Aufsatzstücke in der Mitte als Bekrönung tragen. Das letztere führt als Schmuck einen Engelkopf und darüber ein Medaillon mit dem Bilde Gott Vaters in Wolken. Ein reliefgeschmückter Untersatz mit zwei vorgeschobenen Eckpostamenten trägt das Ganze.

Von den vier kleinen Reliefs des Untersatzes zeigen die beiden äusseren, schmäleren, auf den Säulenpostamenten befindlichen die Geisselung und das ecce homo, die beiden mittleren, quadratisch geformten die Kreuztragung und die Grablegung Christi. Die kleinen flott und gewandt durchgeführten Stücke sind von keiner besonderen Originalität der Erfindung, bekunden aber ein gewisses Streben nach mehr allgemeiner, weniger individueller Schönheit der Form. Ja es lässt sich bei einzelnen Figuren sogar eine gewisse Absichtlichkeit und Zurschaustellung der schönen Glieder durch eine künstliche, auf Effekt berechnete Haltung und Stellung der Extremitäten nicht verkennen. Das gilt besonders für die Christusfigur in der Geisselungsszene, wo die nackte, schöne Gestalt mit nach links geneigtem Kopfe und sanfter Ausbiegung der rechten Hüfte auf dem Sockel einer hohen Säule steht. Mit beabsichtigtem Effekt sind ihre Hände

in der Höhe der Brust an den Säulenschaft gebunden, so dass der rechte Arm eine höchst wirkungsvolle Überschneidung der Brust hervorruft. Von den drei anderen Kompositionen ist besonders ansprechend die Szene der Grablegung. Hier sind vier Männer beschäftigt, den Leichnam in die quer zum Bilde stehende Gruft zu betten. Maria Magdalena, vorne am Boden knieend, hat Christi herabhängende Hand ergriffen, die Mutter und Johannes und die beiden andern Marien stehen klagend und ihrem Schmerze sich hingebend hinter dem Sarkophage. Oben erscheinen auf einer Treppe, die in das Grabgewölbe hinabführt, in verkürzten Figürchen ein Mann und eine Frau im Zeitkostüm. Das Material des Altares ist Sandstein, die Höhe etwa $3^1/_2$ m, die Breite 2 m.

Den beiden Kreuzigungstafeln zu Westbevern und Altenberge schliesst sich stilistisch sofort eine dritte Darstellung der Kreuzigung an, die sich in der Kirche zu Seppenrade, einem Orte im Kreise Lüdinghausen, befindet (Abbildung Tafel V). Die neue, schöne Kirche, die uns schon von weitem von einem kleinen Höhenzuge herab entgegenwinkt, darf sich rühmen, ein paar der besten Arbeiten unseres Künstlers zu besitzen. In dem neu errichteten Hochaltare hat man einige aus dem alten Dome in Münster stammende Skulpturwerke zu verwerten gewusst, die man hier wohl als wertloses Gerümpel seiner Zeit veräussert hat, als deren Autor aber auf den ersten Blick unser Gröninger zu erkennen ist. Wir wissen aus jener früher mitgeteilten Stelle des Schuldbriefes an den Kaufmann Wilhelm von Höseden vom 13. Januar 1635, dass der Meister ein Epitaphium für den Dechanten des alten Domes namens Heinrich Plönnies in Arbeit hatte, ferner aus zwei anderen Schuldverschreibungen, deren eine vom 26. Juni 1634 an eine Witwe Arnold Mastebruch, die andere vom 12. Februar 1635 an einen Krämer Johann Blume ausgestellt ist, dass er auch den Hochaltar für den alten Dom in jenen Jahren aufzurichten beschäftigt war. Aller Wahrscheinlichkeit nach haben wir es nun in den Seppenrader Stücken mit Teilen eines dieser Werke, oder, was noch zutreffender, mit Bruchteilen beider Werke zu tun. Es macht sich nämlich ein nicht unerheblicher Unterschied zwischen den einzelnen Stücken bezüglich ihrer künstlerischen Durchführung und Auffassung geltend. Die jetzt als Mittelbild aufgestellte Darstellung der Kreuzigung erweist sich mit Ausnahme des Heilandes und der beiden Schächerfiguren um ein ganz erkleckliches geringer in der künstlerischen Vollendung und technischen Durchbildung, als die wirklich grossgedachten, beinahe lebensgrossen Apostelgestalten des Paulus und Petrus in den Seitennischen und als das ungemein malerisch und geistvoll

komponierte, jetzt als Antependium dienende Reliefbild mit der Darstellung des heiligen Abendmahls. Auch eine Relieftafel mit der Bekehrung Pauli, die in einem Nebengebäude des Pfarrhauses einen wenig ihrem Werte entsprechenden Aufbewahrungsort erhalten hat, zeigt eine bessere Behandlung. Ferner sind die Materialien verschieden. Das Abendmahl ist in Holz geschnitzt, die anderen Stücke in Sandstein gemeisselt. Dem Stile und der ganzen Auffassung nach dürften wohl die Apostelstatuen und das Abendmahl zusammengehören. Doch lässt sich hierüber freilich nichts Bestimmtes äussern. Aus jener mitgeteilten Stelle in dem Schuldbriefe an den Kaufmann Wilhelm von Höseden geht hervor, dass Gröningers Sohn Johann an dem Epitaphium für den Dechanten Heinrich Plönnies mitbeschäftigt war. Da nun in der Tat die Kreuzigungstafel eine verschiedene Behandlung zeigt und in den Nebenfiguren unbedingt auf eine minder begabte und minder gelenke Hand zurückgeht, so darf man vielleicht in ihr einen Teil des Plönnies gewidmeten Werkes vermuten.

Die Tafel mit der Kreuzigung ist auf allen Seiten etwas beschnitten und nebenbei durch eine neue, unverständige Polychromierung in ihrer Wirkung völlig getrübt. Das Kreuz Christi beherrscht jetzt mit seinen Querbalken die ganze Breite der oben im Spitzbogen zugeschnittenen Tafel. Es präsentiert einen prächtig modellierten, an den später noch zu besprechenden Kruzifixus der Überwasserkirche zu Münster erinnernden Körper. Links und rechts an gekappten Baumstämmen die nicht minder trefflichen Figuren der Schächer. Ihre muskulösen, stark gedrehten Körper mit den über die Querbalken gebundenen und in den Ellbogengelenken gebrochenen Armen weisen direkt auf die Gruppen der Altäre zu Westbevern und Altenberge hin. Alles ist genau wie dort. Die drei Figuren des Christus und der Schächer sind ersichtlich von Gröningers eigener Hand. Dagegen darf man die Gruppe der Angehörigen Christi und die Schar der römischen Kriegsknechte zum Teil der ungeübteren Kunst seines Sohnes zuweisen. Es sind zumeist recht unbeholfene, mit unförmigen, klobigen Extremitäten ausgestattete Figuren, unter denen besonders der rechts stehende Johannes und die in exaltiertem Schmerze am Fusse des Kreuzes Christi knieende Magdalena auffallen. Der Hauptmann und der blinde Longinus sind ganz von vorn mit ihren Pferden dargestellt, ihre Begleiter Kopf an Kopf möglichst ungeschickt hinter ihnen angeordnet. Sämtliche Figuren verkürzen sich nach dem Hintergrunde zu, wo die Gebäude Jerusalems den Prospekt beschliessen. Oben breiten sich wuchtige Wolkenmassen aus.

Ganz hervorragend gute Figuren, denen selbst der neue Farbenanstrich nichts von ihrer Grösse und vornehmen Schönheit genommen hat,

sind dagegen die beiden Apostel Petrus und Paulus, die jetzt die Seitennischen des Altares füllen. Seit Vischers machtvollen Gestalten am Sebaldusgrabe zu Nürnberg, dürfte die deutsche Plastik bis dahin nicht viele ähnlich monumental gewandeten und charakterisierten Figuren hervorgebracht haben. Von welcher imposanten und majestätischen Grösse ist nicht dieser langbärtige, fest und vornehm dastehende Paulus mit seinem kunstvoll drapierten Mantel und seinem energischen Apostelkopfe. Das mächtige Schwert mit der Linken vor sich haltend und mit der Rechten ein Buch in die Seite stemmend, schaut er ruhigen Blickes mit einer leichten Wendung seines würdigen Charakterkopfes gebieterisch über die linke Schulter hinweg. Wenn auch nicht ganz so grossartig und bedeutend, so ist doch auch Petrus eine nicht minder schöne und imponierende Gestalt. Mit der Linken den Mantel raffend und in der Rechten den grossen Himmelsschlüssel haltend, blickt er mit einer leichten Biegung seines milden Greisenkopfes beinahe wehmütig, schwärmerisch nach oben. Besonders fein ist auch bei beiden Figuren die Bewegung der im übrigen wieder sehr charakteristisch gebildeten Hände. Man braucht nur die Hände des Paulus mit denen des Stifters am Lethmate-Epitaphium zu vergleichen, um sofort dieselbe Schöpferhand zu erkennen. Es ist schlechterdings nicht zu verstehen, wie man diesen Figuren seiner Zeit in Münster so wenig Beachtung geschenkt und sie so leichten Kaufes veräussert hat. Eine Figur wie dieser Paulus wiegt fast allein die meisten der in den letzten Jahren neu erworbenen Skulpturen der Münsterischen Kirchen auf.

Aber auch das Relief mit der Darstellung des Abendmahls muss für seine Zeit als eine künstlerische Leistung bester Qualität bezeichnet werden. Trotz seiner nur geringen Figurenhöhe — die Tafel ist 1,04 m breit und 38 cm hoch — zeigt es gleichwohl eine verhältnismässig gross angelegte und auch bestens durchgeführte Komposition. Bei allen Anklängen, die man an italienische Vorbilder, an Lionardos weltberühmte Schöpfung im Refektorium des Klosters S. Maria delle Grazie zu Mailand und sonderlich an Andrea del Sartos schöne Komposition in S. Salvi bei Florenz zu verspüren glaubt, ist es doch eine vollständig originelle, in jeder Beziehung interessante Behandlung des Themas. In einer ganz einfach gehaltenen Halle von vornehmer Bramantescher Renaissance-Architektur ist ein langer, ovaler Tisch gedeckt, auf dem in der Mitte die Schüssel mit dem Opferlamme steht. Rund herum, den Heiland in der Mitte, sitzen die Jünger, doch so, dass vorne eine freie Stelle bleibt und Judas mit dem Geldbeutel den rechten Eckplatz dem Herrn schräg gegenüber einnimmt. Rechts und links befinden sich, wie zwei flankierende Pfeiler der Komposition, zwei aufwartende Diener, von denen einer eine grosse Schüssel

Brot hineinträgt, der andere einem der Jünger aus einer Kanne Wein einschenkt. Man denkt an Paolo Veroneses prunkvolle Gastmahlszenen mit ihrem geschäftigen Tross aufwartender Pagen und Diener. Der dargestellte Moment ist der übliche, wo Jesus eben die Worte gesprochen: „Einer unter euch wird mich verraten," und wo diese Worte wie ein zündender Blitz in die Versammlung einschlagen. Man muss gestehen, dass Gröninger seine Aufgabe lobenswert gelöst hat. Ganz abgesehen davon, dass die Wiedergabe dieses Gegenstandes der plastischen Darstellung ganz andere Schwierigkeiten bereitet als der malerischen, hat es der Künstler trotz des kleinen Formates der Tafel wohl verstanden, den aufregenden Moment in den Gesten und Gebärden der Jünger je nach ihrem Charakter und Alter vortrefflich zu illustrieren. Die einzelnen Figuren sind in geschickter, geistreicher Weise angeordnet, ihre Körper mit den schlanken, hageren Proportionen, wie sie Gröninger in seinen Reifejahren zu bilden pflegte, von grosszügiger Silhouette und ihre Gewandung von edlem, durchaus italienischem Geschmacke nacheiferndem Linienschwunge. Das ganze eine malerisch höchst geschickte und wirkungsvolle Komposition.

Von dem Reliefbilde mit der Bekehrung Pauli war es mir leider nicht möglich, an seinem jetzigen Aufbewahrungsorte eine genügende Besichtigung vorzunehmen. Doch konnte ich wohl soviel erkennen, dass es bei aller Ähnlichkeit mit der Darstellung auf dem Hochaltare des Domes zu Münster in formaler Hinsicht einen grossen Fortschritt über diese Komposition hinaus bekundet. Das Pferd, wie auch die Figur des Helden, sind bedeutend besser proportioniert und auch in eine künstlerisch viel effektvollere und dramatischere Beziehung zu einander gebracht. Paulus, hinterrücks vom Pferde gestürzt, hängt noch mit den Füssen in den Steigbügeln und scheint von dem Tiere, ehe dieses zusammenbrach, noch eine Strecke mit fortgeschleift zu sein. Hierdurch ist ein viel lebendigerer und wirkungsvollerer Zug in die ganze Anordnung hineingekommen.

Anscheinend hat man in Seppenrade für dieses Stück keine weitere Verwendung. So wäre es vielleicht kein unberechtigter Wunsch, wenn die Stadt Münster dieses, wie auch die übrigen verwahrlosten und dem Untergange preisgegebenen Stücke des Meisters und seiner späteren Nachkommen, für das im Bau begriffene Museum zu erwerben trachtete und so wenigstens eine kleine Schuld an ihren kunstreichen Bürgern wieder gut zu machen suchte. Wenn irgend wer, dann haben die Gröninger vor allem ein Recht darauf, an dieser Stätte ihrer Heimat geehrt zu werden.

Noch eine vierte Darstellung der Kreuzigung, diesmal aber in einer Gruppe lebensgrosser Freifiguren, erhebt den Anspruch, von der Hand unseres Meisters herzurühren (Abbildung Tafel VI). Schon in dem malerischen und romantischen Westfalen von Freiligrath und Schücking als eine Arbeit Gröningers gepriesen und abgebildet, besitzt sie in der Tat alle charakterischen Merkmale seines Stils. Sie befindet sich heute an der äussern Nordseite der St. Mauritzkirche zu Münster, wo sie ehemals den dortigen vor einer Reihe von Jahren abgebrochenen Kreuzgang geschmückt haben soll. Bei ihrer Verpflanzung an den jetzigen Aufstellungsort sind möglicherweise die Figuren der Gottesmutter und des Lieblingsjüngers neu hinzugefügt, oder nach ursprünglich vorhandenen, jetzt verschwundenen Originalen wieder erneuert worden. Jedenfalls fallen diese Figuren, so wie sie heute dastehen, etwas aus dem Rahmen der übrigen heraus. Sie sind lange nicht so gut durchgeführt und zudem auch um ein beträchtliches grösser und mit einer besonderen Fussplinte versehen, was ihre Zugehörigkeit zur Gruppe schon ohnehin in Frage stellen dürfte, obwohl ihr ganzer Charakter durchaus dem Gröningerischen Stilgefühle entspricht.

Die Figuren sind aus Baumberger Sandstein gefertigt, nicht polychromiert und ihrer Bestimmung und Aufstellung nach von einem mehr dekorativen, kräftigeren Stile. Aber sie verraten trotz ihrer übertriebenen Muskulatur namentlich bei den Schächern die bedeutende, anatomische Kenntnis und die erfahrene, künstlerische Reife des Meisters. Die Gruppe wird um dieselbe Zeit wie die vorbesprochenen Kreuzigungsaltäre entstanden sein. Wenigstens zeigen die Kopftypen der Schächer durchaus dieselbe Bildung wie die der Schächer dort. Ja der böse Schächer ist sogar völlig identisch mit dem auf der Tafel zu Seppenrade. Der schmale, ungemein vornehme Christuskopf mit den gerade gezogenen Brauen, dem feinen Barte, der schön geschnittenen Nase und den leicht geöffneten Lippen, der sich in wehmütiger Neigung über die rechte Schulter nach vorne gesenkt hat, sodass die langen Haare an der rechten Seite weit vorfallen, erscheint wie eine Erinnerung an Michelangelo. Christi Körper ist schlank und hager, aber sehnig und muskulös und um die schmalen Hüften mit einem spärlichen Lendentuche bekleidet. Die Füsse sind übereinandergeheftet, und die Kreuzesbalken an dem wohl ebenfalls erneuerten, hohen, plumpen Kreuze glatt und regelrecht zusammengefügt. Dahingegen hängen die Schächer wieder an gekappten Baumstämmen, und sind ihre Arme wieder mit Stricken oben über den Querbalken, und ihre Füsse in ungleicher Höhe an den Astvorsprüngen der Stämme befestigt. Heftig quellen ihnen die Muskeln und Adern unter der Haut hervor, indem sie an der Oberfläche völlige Wellenberge bilden. Die Nachahmung Michelangelos tritt hier

deutlich und unschön zu Tage. Nur ein kleiner Schurz bedeckt ihre Blössen. Wie üblich blickt der reuige, jugendlich und bartlos gebildete Schächer zum Herrn empor, während der böse, älter und bärtig gebildete den Blick zur Seite richtet. Beide haben das für Gröninger so charakteristische, kurzgelockte Haar. Maria Magdalena kniet in schöner Haltung und gut drapierter Gewandung mit reichfrisiertem Haare am Fusse des Kreuzes Christi. Auch sie zeigt die gewohnte Anordnung.

Wenn auch die Gruppe keineswegs als eine besondere künstlerische Tat zu betrachten ist, so fällt sie doch durch die herbe Schönheit der schlanken Christusgestalt und durch die lebendige, dramatisch wirksame Anordnung der Schächerfiguren jedem Vorübergehenden auf. Für ihre Zeit ist sie jedenfalls eine tüchtige, wohl beachtenswerte Leistung.

Um 1630 mag sodann der obenerwähnte zweite Altar in der Kirche zu Altenberge mit der Taufe Christi entstanden sein (Abbildung Taf. VII). Die Relieftafel bekennt sich als eine deutliche Anlehnung an Eisenhoits gleichnamige Komposition auf dem Weihwasserbecken des Herdringer Silberschatzes.[1]) Sie ist eigentlich nur eine vergrösserte, in Stein übertragene Kopie der dortigen Silberarbeit. Haltung und Gewandung der Figuren sind mit geringen Veränderungen beibehalten, ebenso die Anordnung. Dagegen ist der ganze Linienumriss der Figuren vielleicht noch um einen Grad schwungvoller und schöner gestaltet als dort. Auch hat Christi Kopf eine stärkere Neigung und Provilstellung eingenommen, und sind die Kopftypen der Gröningerischen Auffassung entsprechend etwas realistischer geformt. Sonst aber deckt sich alles so ziemlich mit der Darstellung dort. Auffallend ist, dass uns fast die gleiche Komposition, allerdings mit noch einigen hinzugefügten Nebenfiguren auch in einem sehr schönen und sehr tüchtig gearbeiteten Reliefbilde über dem Portal der Schlosskapelle zu Aschaffenburg[2]) und in einem später noch zu besprechenden Werke eines Osnabrücker Meisters im Dome zu Osnabrück begegnet. Höchstwahrscheinlich wird das Urbild dieser Komposition bei einem italienischen Meister zu suchen sein.

Bei unserem Bilde steht Christus links, bis auf die Lenden nackt, in dem seichten Bette des Jordanflusses und empfängt geneigten Hauptes mit über der Brust gekreuzten Armen das Wasser, das der Täufer aus einer Muschelschale über seinem lockigen Haupte ausgiesst. Ein flatternder

1) Lessing, a. a. O. Tafel IIb.

2) Abbildung in Hirths Formenschatz 1886. Tafel 8.

Mantel bildet in schöner, malerischer Anordnung einen wirksamen Hintergrund für die schwungvoll, doch nicht gerade sorgfältig modellierte Gestalt. Johannes, rechts am Ufer knieend und mit einem dürftigen Gewande aus Kamelshaaren bekleidet, hält in der gesenkten Linken das Rohrkreuz, in der erhobenen Rechten die Schale mit dem Taufwasser. Oben sieht man in einer Strahlenglorie die Taube des hl. Geistes, im Hintergrunde Felsen und Burgen, die den Lauf des Flusses auf beiden Seiten begleiten. Gröningers Meisselführung an der Modellierung der nackten Teile, namentlich an der bei ihm so charakteristischen Knie- und Handbildung unverkennbar, erscheint hier trotz der schönen Linienführung, die ja freilich nicht ganz sein Verdienst ist, doch nicht so sorgfältig und befriedigend, als in dem Kreuzigungsaltare der Kirche. Das Ganze macht mehr den Eindruck einer flüchtigen, weniger gut bezahlten Arbeit. Hierzu trägt auch die neue, hässliche Polychromierung und die erschreckend rohe, später hinzugefügte Barockumrahmung mit gewundenen, blumengeschmückten Säulen und seitlichen Akanthusranken das ihrige bei. Eine Inschrift, die früher sicher vorhanden war, ist heute durch eine geschmacklose Barockkartusche ersetzt.

Gröningers Hochaltar im Dome zu Münster ist zwischen den Jahren 1619—1622 entstanden. Wenn wir nun von hieraus rückwärts blicken und nach Spuren einer früheren Tätigkeit des Künstlers suchen, so erkennen wir seine Hand zunächst in ein paar kleineren, allerdings recht wenig bedeutenden Epitaphien, die sich ebenfalls im Dome zu Münster, und zwar am ersten Langhauspfeiler gleich rechterhand vom nördlichen Eingange aus befinden, und von denen das eine dem Kanonikus Bernard von Westerholt, das andere dem Kanonikus Johann von Huichtebruch gewidmet ist. Beide Werke sind etwa gleich gross, aus Sandstein gearbeitet und in der für Gröninger charakteristischen Weise polychromiert. Auch ihre Entstehungszeit dürfte nicht allzuweit auseinander liegen, obwohl das Westerholt-Epitaphium eine etwas edlere und korrektere, nicht so realistische Formensprache, das Huichtebruch-Epitaphium hingegen eine weiter entwickelte Bildung des ornamentalen Beiwerks besitzt. Während nämlich dort noch der regelrechte Vierpass und das an Blechbeschlag erinnernde, ineinandergesteckte und sich aufrollende Ornamentmotiv der letzten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts als Umrahmung und Form der Kartusche vorherrscht, haben wir hier bereits eine willkürlich geformte Kartusche und das wie aus Teig geknetete, knorpelige Ornamentgebilde einer neuen Dekorationsweise.

Das Westerholt-Epitaphium, das dem am 25. April 1609 verschiedenen Kanonikus Bernard von Westerholt gewidmet ist, muss vorläufig als die erste, nachweisbare Arbeit des Künstlers betrachtet werden (Abbildung Tafel VIII). Da der Inschrift zufolge die Exekutoren des Verstorbenen das Werk bestellt, Gröninger vor seiner Heirat mit Anna Lacke auch kaum einen selbständigen Auftrag erhalten haben dürfte, so wird das Epitaphium kaum vor dem Jahre 1611, wenn nicht sogar noch etwas später, zur Aufstellung gelangt sein. In der architektonischen Anlage zeigt es die übliche, von den Niederlanden her überkommene Form. Eine Tafel, durch zwei vorgestellte Säulen in drei Felder geteilt, wird oben und unten durch Gebälke und Kartuschen abgeschlossen. Alle Gerüstteile sind auf das feinste und sauberste mit einer äusserst zierlichen Dekoration übersponnen, die namentlich in einem feinen Schuppenmuster, einem minutiösen Zahnschnitte, einem kleinen Konsölchenfriese, Eierstabe und Akanthusblatte besteht. Diese Dekoration dürfte Gröninger, obwohl sie durchaus nichts spezifisch Persönliches in sich birgt, doch wohl sicherlich seiner Tätigkeit in der Werkstätte des Hans Lacke verdanken. Man wird dieselben Motive, wie auch die Viktorien in den Zwickeln der Mittelnische, die Verzierung der Mauerflächen hinter den Säulen und eine ganze Reihe anderer Dekorationselemente genau so bei dessen Droste-Epitaphium wiederfinden. Im grossen und ganzen bewegt sich die Ornamentik, wie gesagt, auch noch ganz im Sinne der letzten Jahrzehnte des vorigen Jahrhunderts, wenn auch das durcheinandergesteckte Rollwerk, die Knöpfe, Wappen, Tiergebilde, Fruchtbüschel etc. sich bereits in kräftigerem Relief vom Grunde lösen und nicht mehr so ganz wie flacher, aufgehefteter Blechbeschlag erscheinen, ja an verschiedenen Stellen schon eine leise Bildung des dekorativen Knorpelwerkes bemerkbar wird. Eine besondere Vorliebe hegt Gröninger für das der Groteske angehörende, in Rankenwerk auslaufende, menschliche Figürchen als Schmuck der Gebälke. Man findet es hier auf dem schmalen Streifen, der sich oben über das Abschlussgebälke legt. Und wie wir es schon bei dem Lethmate-Denkmal mehrfach angewandt sahen, so begegnet es uns auch namentlich noch in den beiden später zu besprechenden Epitaphien der Überwasserkirche. Besonders fein und zierlich wirkt bei vorstehendem Werke das hübsche, aufgerichtete Blattornament, dessen leichte Linien sich auf dem Gebälke unterhalb des Gesimses hinziehen. Überhaupt zeugt die Ausführung des Ganzen von einer rühmlichen Sorgfalt der Meisselführung. Der Schmuck der Säulen, die kleinen Fruchtbüschel, Cherubimköpfchen, Wappen und all der übrige Schmuck sind mit peinlichster Akkuratesse ausgeführt. Auf den spiralförmig gewun-

denen, seitlichen Volutenansätzen standen ehemals wohl zwei kleine Freifiguren.

Was den Figurenschmuck des Werkes betrifft, so ist derselbe wenig bedeutend. Die Proportionen sind zwar verhältnismässig richtig und die Köpfe im Ausdrucke auch nicht ganz ohne Empfindung. Namentlich gilt dies von den beiden mit vielem Geschmacke drapierten, weiblichen Gestalten der Gottesmutter mit dem Knaben auf dem Arme und der heiligen Katharina mit einem Buche und einem Schwerte in der Hand, die auf spiralförmig geriefelten Konsölchen in den Seitennischen stehen. Aber im allgemeinen gehen die Figuren doch noch kaum über eine bessere Handwerksleistung hinaus. Die Gruppe des ecce homo in der Mittelnische lässt immerhin die treffliche Darstellung am Lethmate-Epitaphium ahnen. Die Christusfigur, hier in die Mitte zwischen Pilatus und den Krieger gestellt, zeigt zwar noch keine strenge, anatomisch richtige Durchmodellierung, aber der von langen Locken umgebene, individuelle Kopf mit den geraden Brauen und der wieder so charakteristisch geformten Oberlippe hat doch schon etwas von der dortigen Hoheit und Würde. Wie dem Christus dort, so hängt auch diesem der lange, innen blau gefärbte Mantel schildförmig den Rücken herab. In der Haltung und dem gutmütigen, langbärtigen Gesichte des Pilatus, dessen breite Brust wieder die goldenen Amtsketten zieren, kennzeichnet sich jene ängstliche Zurückhaltung und jene vorwurfsvoll ablehnende Miene, die mit der Forderung des Volkes, Christum zu kreuzigen, nichts zu tun haben möchte. Wie warnend vor einem unbedachten Schritte, hebt er die linke Hand empor, indem er zugleich seine Unschuld beteuernd, die Rechte auf die Brust hält. Dem römischen Krieger links von Christus gesellt sich diesmal noch ein zweiter, mehr im Hintergrunde stehender Kollege hinzu. Der stilistische Vergleich der Gruppe mit der am Lethmate-Epitaphium macht die Autorschaft Gröningers ohne weiteres klar. Alle die charakteristischen Eigenarten der dort beobachteten Stilweise sind hier schon im Keime enthalten.

Den oberen Abschluss des Werkes bilden jene beliebten Kartuschen-Aufsätze, wie sie Cornelis Floris so ausserordentlich gern bei seinen Werken verwendet hat, über dem Mittelteile zunächst die grosse Doppelwappenkartusche der Familien Westerholt und Aldenbokum, die von zwei bärtigen, über den Säulen stehenden Heiligen flankiert wird, sodann über den Seitenteilen je eine ovale Inschriftkartusche, die einerseits den Apostel Paulus, anderseits den Apostel Petrus trägt, Figuren, die gleich den Heiligen über den Säulen nicht übel charakterisiert, teilweise auch in flottem Zuge gewandet sind, im grossen ganzen aber, wie schon gesagt, das Handwerksmässige nicht viel übersteigen. Ein nicht zu verkennender Reiz des

Werkes besteht in der feinen, verständigen Polychromierung, die, ohne bunt zu wirken, doch alle Teile mit den verschiedensten Tönen überzieht.

Die Inschrift auf der unteren Kartusche lautet: In honorem Dei, decorē domi eius, et aeternā recordationē admodū R:di Nobilis Magnifici, Equestrisque Ordinis Viri Domini Bernhardi a Westerholt de Lembecke huius Cathedralis, et Collegiatae Sti. Mauritÿ Eccliae respective Canonici, ac Praepositi, optime meriti, Ao. salutis 1609, die 25, Aprilis ex hac vita vocati. Dnī Executores poni curarunt.

Das für den im Jahre 1615 verstorbenen Johann von Huichtebruch gefertigte Epitaphium (Abbildung Tafel IX) zeigt im Aufbau einen ähnlichen Charakter wie das Westerholtsche Werk. Nur ist das Ganze schwerfälliger, massiger und nicht mehr mit den zierlichen Dekorationsmustern überdeckt, die dort alle Teile des Gerüstes so belebend schmückten. Dagegen ist das Ornament bereits mit jenen, um die Wende des Jahrhunderts auftretenden, barock geschwungenen, knorpeligen Gebilden durchsetzt, deren eigenartige Formen fast schon an die Launen des Rokoko gemahnen.

Das Beste an dem Werke ist zweifellos in der mit vieler Sorgfalt durchgeführten Dekoration des Rahmenwerks zu suchen, in den kleinen krausgerandeten Wappenschilden, mit denen die Gebälkteile geschmückt sind, in den allerliebsten, pausbackigen Cherubimköpfchen, die das Fussgesimse und die Inschrifttafel zieren, in den hübsch dekorierten Säulen, den zierlichen Fruchtgehängen und den reizvollen, gleichsam als Flügel gedachten, seitlich hervorstrebenden, weiblichen Flügelgestalten, die — ein beliebtes Renaissancemotiv — unten in Blatt- und Volutenwerk enden und vom Künstler mit gar lieblichen und anmutsvollen Köpfchen ausgestattet sind. Das obere Doppelwappen, in dessen krauser Umrahmung sich zwei kleine Engelknäbchen so gemütlich niedergelassen haben, trägt als oberen Abschluss noch eine auf unserer Abbildung nicht mehr sichtbare Freifigur des salvator mundi mit der Himmelskugel in der Hand. Höchst reizvoll ist auch die reiche Dekoration der hübsch geformten Kartusche, die das Werk nach unten hin abschliesst und die Inschrift enthält.

Weniger befriedigt die Figurengruppe, die von dem architektonischen Gerüste eingerahmt, die Verspottung Christi darstellt. Gröninger hat die fünf Personen fast ganz symmetrisch in den engen Raum hineingezwängt. Die Christusfigur, die mit gefesselten Händen, dornengekrönt und mit dem Mantel behangen vor einer plumpen, mit Stricken umwundenen, ionischen Säule sitzt, ist zwar realistisch genug gebildet. Aber es fehlt doch diesem beinahe dreieckig gestalteten Kopfe an innerem Leben und an

tieferer Empfindung. Die hochgezogenen und geschwungenen Augenbrauen und die vorstehende Oberlippe geben den Zügen sogar etwas Blödes und Stumpfes. Aber man braucht nur die Modellierung der Extremitäten, die scharfe Muskulatur der Beine und Knie, die knochige Bildung und eigenartige Äderung der Hände mit ihren knotigen Fingern, oder den Kopftypus mit der charakteristisch vorgebauten Oberlippe, oder die Behandlung und Polychromierung des steifen Mantels zu betrachten, um sofort in dem Schöpfer des Werkes unseren Gröninger wieder zu erkennen. Die beiden rechts und links hinter Christus stehenden Schergen, die mit einem langen, stachligen Holze die Dornenkrone in das Haupt des Heilandes hineinzutreiben suchen, haben mässige, durch schablonenhafte Furchen charakterisierte, gut gemeinte, aber nichtssagende Physiognomien. Ebenso der dritte der Schergen, der rechts unten am Boden kniet und mit dem Finger der Rechten auf seine Brust weisend, dem Herrn zuzurufen scheint: „Rate, wer dich schlug." Wohl scheint das Gesicht des Verstorbenen, der dem knieenden Schergen gegenüber in seiner Amtstracht mit betend gehaltenen Händen auf einem Kissen kniet, einen bildnismässigen Eindruck zu machen. Aber die ganze Gestalt ist doch viel zu unbedeutend und viel zu kleinlich aufgefasst, als dass sie uns irgend wie zu fesseln vermöchte. Gröninger ist in diesen Figuren bei allem ersichtlichen Streben nach einer kräftigen und energischen Formensprache doch nicht über eine schwache, handwerksmässige Leistung hinausgekommen. Wenn die Figuren für den Junker von Vörde zu Darfeld ebenso mässig und hölzern gewesen sind, dann können wir dessen Klage über ihre „Unzierlichkeit und Unförmigkeit" nur allzuleicht beipflichten. Das Epitaphium wird etwa kurz nach dem Tode des Johann von Huichtebruch, also um 1615, oder vielleicht auch noch etwas später, fertig gestellt worden sein. Es fragt sich nur, ob Gröningers derzeitiges Können wirklich noch so unvollkommen war, dass er nichts Besseres zu leisten vermochte, oder ob wir es nur mit einer minder bezahlten Werkstattarbeit zu tun haben. Auffallend ist es jedenfalls, dass das Figürliche des Beiwerks der Hauptgruppe ersichtlich überlegen erscheint und dass das vorbesprochene Westerholt-Epitaphium, das seiner Inschrift und seiner Ornamentik zufolge um einige Jahre früher entstanden sein muss, doch schon eine, wenn auch nur um ein geringes, feinere und freiere Formensprache verrät.

Die Inschrift auf der Kartusche lautet: „R.do: Praenobili et Candido Viro Domino Joanni ab Huichtebruch de Castro Gattroff Ducatus Clivensis huius Cathedralis Ecclesiae dum vixit Canonico Ao. 1615 ipso, Sancti Nicolai Episcopi pie vita defuncto et infra sepulto, Pranob: quoque et Equestris

ordinis Vir Albertus ab Huichtebruch eiusdem Castri Dominus, nec non dicti Ducat. Archicammerari. et Consiliarius et Satrapa in Dinsslakē Frater et haeres amoris et memoriae gratia posuit."

Diesen beiden Epitaphien im Dome entsprechen nun zwei grössere, ebenfalls polychromierte und reich ausgestattete Epitaphien, die sich an der südlichen Seitenschiffwand der Überwasserkirche zu Münster befinden, ihrem ganzen Charakter nach so vollkommen, dass ein Zweifel an ihrer gemeinsamen Gröningerischen Herkunft kaum entstehen kann. Allerdings sind bezüglich ihrer Entstehungszeit manche Schwierigkeiten zu lösen. Der Stil der Figuren und ihre künstlerische Durchführung fügen sich nicht recht zu der Formenbildung des ornamentalen Beiwerks. Sie stimmen namentlich nicht mit den Zeitangaben auf den Inschrifttafeln. Bei dem einen Werke, das einem Gebrüderpaare namens Kerkering gewidmet ist, haben wir nämlich zum Teil vortreffliche Figuren, aber neben dem vereinzelt auftretenden Knorpelornament eine noch ganz dem Westerholt-Epitaphium analoge Dekorationsweise, bei dem andern Werke, das eine Familie Hausmann zum Stifter hat, haben wir eine ungemein plumpe Reliefkomposition, aber ein schweres, durchaus in knorpeligen Barockgebilden sich ergehendes Beiwerk.

Das Kerkering-Epitaphium ist ein grosses, überaus reizvoll aufgebautes Sandsteinwerk, das man leider in seinem unteren Teile, wohl um einem Beichtstuhle Platz zu schaffen, in barbarischer Weise demoliert hat. Bei der mit dem Westerholt-Epitaphium vollkommen übereinstimmenden Art der Dekorationsmotive möchte man für beide Werke dieselbe Entstehungszeit annehmen, wenn eben nicht bei vorstehendem die Figuren schon ein etwas vorgerückteres Stadium von Gröningers Künstlerschaft verrieten. Immerhin wird das Epitaphium noch in jener Zeit entstanden sein, als Gröninger in der Werkstätte seines Schwiegervaters ararbeitete und sich noch mehr nach dessen Stilweise richtete, wahrscheinlich in den Jahren 1615—1620. Von dem Droste-Epitaph des Hans Lacke ist übrigens auch der originelle Aufbau mit dem halbrund vorgebauten Mittelbalkon entlehnt. Nur dass hier dieser wirkungsvolle Vorbau durch sämtliche Stockwerke hindurchgeht, während er dort nur in dem oberen Teile erscheint.

Das Werk ist zunächst durch drei breite, ornamentierte Gesimse und Gebälkstreifen in zwei Haupttstockwerke geschieden, und diese dann wiederum durch reich verzierte Säulen in vertikaler Richtung in je drei Teile geteilt. Auf den vorspringenden Mittel-Estraden, deren untere kanzelartig in einen

durch Laubwerk gebildeten und durchbrochenen Zapfen endet, sieht man in kleinen aber trefflich charakterisierten Freifiguren und in hübscher, gefälliger Anordnung, die sich sehr geschickt dem Raume anpasst, die beiden Hauptszenen aus der Kindheitsgeschichte Christi, die Anbetung der Hirten und die Darstellung im Tempel. Namentlich bei der ersteren Szene fallen die anmutigen Gestalten der knieenden Hirten mit ihren jugendlichen liebreizenden Köpfchen auf. Aber auch Maria und die übrigen Personen sind künstlerisch schön empfundene Figuren. Weniger befriedigen die beiden Darstellungen in den unteren Seitenfeldern. Sie zeigen im Reliefbilde die „salvatio" und die „visitatio", wie es auf den Inschrifttafeln über ihnen heisst. Beide Szenen sind durchaus realistisch aufgefasst, aber im Figürlichen nicht so ansprechend, als die Mittelszene. Auch tritt namentlich bei der Heimsuchung die Behandlung des landschaftlichen Hintergrundes etwas gar zu kraus und aufdringlich hervor.

In den Nischen der oberen Seitenfelder stehen zwei weibliche Tugenden. Gleichsam als ein drittes Stockwerk erhebt sich über dem Mittelteile noch ein kleiner, analog dem Droste-Epitaph des Hans Lacke gebauter, dreieckiger Nischenbau, dessen Gebälk, von Hermen gestützt, ausser drei wappenhaltenden Engelfigürchen noch eine durchbrochene, mit Engelköpfen gezierte Konsole trägt, auf der als oberster Abschluss die in jener Zeit so überaus beliebte Gestalt der Charitas mit drei kleinen Kinderchen thront. Mehrere Heiligenfiguren dienen den verschiedenen Teilen des Werkes zur Bekrönung. Nach unten hin schliessen drei grössere, in der üblichen Weise von Wappen, Fruchtgehängen, Rollwerk und Engeln umgebene Inschrift-Kartuschen das reich gestaltete, sorgfältig durchgeführte und phantastisch reizvolle Werk ab. Wesentlich zur Verzierung des Ganzen tragen auch die vielfachen Verkröpfungen der Gesimse und Gebälke bei.

Die Inschriften auf den Kartuschen lauten, links: „Nobilis et Equestris Ord. Vir Johan Kerckerinck zu angelm. und Bis. Parens obyt Ao. 1600 prima Juny"; rechts: „Nob. et Equestris ord. Vir Bernhard Kerckerinck offn Bittinghoff Patruus obyt Ao. 1600 die 23. Mart"; in der Mitte: „Ad honorem Dei Ornamentum eccliae piamque parentum hic sepultorum et posterum memoria posuerunt Reverend. nob. et equest. ord. Vir Lubbert Kerckeringk Canon. ad S. Mauritium. Nob. itidem et equestris ord. Vir Johannes Kerckeringk zu Angelmodde und aufm Bittinghoff Fratres omnium defūctorum requiescant in pace."

Das Hausmannsche Epitaphium kann sich mit dem vorbesprochenen in keiner Weise messen. Es ist ungleich plumper und schwerfälliger im Aufbau und zeigt in seinem mittleren Relief eine so schwache, künstlerisch wertlose Arbeit, dass sie keiner weiteren Betrachtung würdig ist. Sie ist eine Wiederholung der Reliefszene vom Huichtebruch-Epitaph, nur noch um ein Beträchtliches unbeholfener und durch ein paar Füllfiguren im Hintergrunde bereichert. Dafür fehlt diesmal der Donator, der mit seiner Gattin einen besonderen Platz erhalten hat.

Nicht frei von Tadel ist schon der unlogische Aufbau der Architektur. Statt der beiden Mittelsäulen, die als Stütze des oberen Teiles unbedingt erforderlich erscheinen, hat der Künstler, unbekümmert um die Sicherheit des Bauwerks, nur um den beiden Nischenfiguren der Donatoren einen günstigeren Ausblick auf das Mittelbild zu ermöglichen, je eines der damals als Dekorationsmotiv besonders beliebten Zapfenkapitälchen angebracht, die uns bereits am Huichtebruch-Epitaphium begegneten, die aber hier im Verhältnis zu den Kapitälen der nebenstehenden Säulen ziemlich plump und aufdringlich ausgefallen sind. Schwer und massiv ist auch die barocke Ornamentumrahmung der beiden untereinander angeordneten, krausgerandeten Inschrift-Kartuschen, die unter dem Werke zwischen zwei vielfach gegliederten, je mit einem hübschen Engelköpfchen verzierten Konsolen, auf denen das Ganze ruht, als Abschluss angebracht sind. Die kleinen, pausbackigen Cherubimköpfchen mit ihrer wulstigen Halsbildung, die allenthalben die Gebälkteile zieren, ferner die dicken Fruchtbüschel und die Dekoration der Pilaster hinter den Säulen, die Eckblattverzierung an dem Fussgesimse, das groteske, in Rankenwerk endigende Figürchen als Ornamentschmuck der rundlich vorgebauten Seitennischen, die gut bewegten Engelfigürchen in den Zwickeln des obern Aufsatzes etc., das alles ist echt Gröningerisch und uns teils vom Huichtebruch-, teils vom Westerholt-Epitaphium her bekannt. Doch sei auch noch auf die seitwärts vorspringenden, nach Art der Leuchterweibchen gebildeten Halbfiguren hingewiesen, die ebenfalls dem Reiche der Groteske entnommen einen beliebten Schmuck der damaligen Altäre, Epitaphien und ähnlicher Werke bildeten. Am meisten befriedigen bei vorstehendem Werke noch die kleinen Freifiguren, die zur Bekrönung der Gesimsecken dienen, sowie die beiden, etwa dreiviertel lebensgrossen Donatorengestalten, die in den Seitennischen mit betend gehaltenen Händen auf flachen Kissen knieen und das derzeit modische, spanische Kostüm tragen.

Nach den Inschriften auf den Kartuschen ist Bernard Hausmann am 28. Mai 1626, seine Gattin aber erst am 26. September 1649 gestorben. Es unterliegt keinem Zweifel, dass die Todesinschrift der letzteren später

dem Werke hinzugefügt worden ist; denn dass Gröninger die Arbeit erst nach dem Jahre 1649 ausgeführt haben soll, darf dem Stile und der ganzen Durchführung nach als völlig ausgeschlossen gelten. Sehr wahrscheinlich hat der Künstler den Auftrag zur Errichtung des Werkes, wenn nicht schon bei Lebzeiten des Mannes, so dann doch sicherlich kurz nach dessen Tode von der Frau, die übrigens auch in Witwenhaube dargestellt ist, erhalten und mit der Ausführung auch sofort begonnen. Wann und wie indessen die Einzelheiten vollendet worden sind, lässt sich bei den eigentümlichen Verhältnissen des Künstlers schwerlich bestimmen. Dass er nach 1626 eine so schwache und mangelhafte Leistung, wie die Relieftafel ist, nicht mehr gearbeitet haben kann, steht ausser Zweifel. Entweder hat er hier eine Arbeit früherer Jahre verwertet, oder, was noch wahrscheinlicher, die Ausführung derselben seinen Gesellen anvertraut, zumal ja auch die Komposition eine so ausgesprochene Anlehnung an diejenige des Huichtebruch-Epitaphiums zeigt. Möglich, dass hier Gröningers Sohn Johann, oder der Geselle Wilhelm Spannagel seine Kunst geübt hat. Jedenfalls würden sich auf diese Weise die Differenzen in der Qualität der einzelnen Stücke am besten erklären lassen.

Die Inschrift auf der oberen Kartusche lautet: „Bernardus Hausman quondā Oeconymus ad S. Aegidium. Elisabeta Wettelers coniuges, quorū ille obyt Anno 1626 die 28. May"; auf der unteren: „Haec vero anno 1649 die 26. Fbris, quorum animae requiescant in pace."

Eine fast wortgetreue Wiederholung des Westerholtschen Epitaphiums, allerdings nicht polychromiert und um vieles weniger sorgfältig durchgeführt, besitzt die Marienkirche zu Osnabrück im Chorumgange.[1]) Die geringen Änderungen, die darin bestehen, dass noch einige Motive aus den andern bereits besprochenen Epitaphien verwertet sind, beweisen nur, dass wir mit unserer Bestimmung der gemeinsamen Autorschaft dieser Werke nicht fehl gegangen sind. So hat der Künstler an der unteren Inschriftkartusche, die sonst genau wie die des Westerholt-Epitaphiums gebildet ist, die kleinen Zapfenkapitälchen vom Huichtebruch-Epitaphium in analoger Weise wie dort angebracht. Ferner hat er von diesem Werke die Pilasterverzierung hinter den Säulen und den Cherubimkopf auf der Mitte des Fussgesimses, das im übrigen jene feine Kommadekoration trägt,

1) Regula, die Epitaphien in der St. Marienkirche. Osnabrücker Zeitung vom 29. August 1903.

wie wir sie an den Epitaphien Hausmann und Kerkering bereits getroffen haben, herübergenommen. Wie am Hausmannschen Epitaph springen seitlich wieder jene betenden Halbfiguren vor, die an dem Westerholtschen Werke durch fruchtbehangene Volutengebilde ersetzt sind. Überdies fehlen bei vorstehendem Werke die oberen Freifiguren, und ist in der rechten Seitennische statt der heiligen Katharina die heilige Anna mit zwei Kindern auf den Armen dargestellt. Dafür sind aber statt der Wappen, die am Westerholtschen Epitaphium so reichlich vertreten sind, hier die Brustbilder der vier Evangelisten mit ihren Symbolen in Rundmedaillons eingefügt. Sonst ist alles genau wie am Westerholt-Epitaphium, und nur die vorgerücktere Zeit, in der das Werk entstanden ist, prägt sich in der naturalistischen Behandlung der Figuren der Mittelszene aus. Da das Ganze, wie schon gesagt, nicht gerade sehr exakt und fleissig durchgeführt und zudem auch nur eine Wiederholung einer früheren Arbeit ist, so möchte ich vermuten, dass hier den Gesellen wieder ein gut Teil der Ausführung zuzusprechen ist. Gewidmet ist das Werk der am 21. Oktober 1626 verstorbenen Gattin des aus Münster gebürtigen Doktor beider Rechte Johannes Grotgesius, dessen eigenes Todesdatum später mit Farbe unter den seitlichen Nischen nachgetragen ist.

Die Inschrift auf der unteren Kartusche lautet: „Hic sita sum Anna Gravia Coniunx Johannis Grotgesii J. U. D. cui in costulam data olympiade aetatis meae quinta, filiosum enixa sum unicum anno matrimonii 2 āo, sed eheu vix emensis puerperii fatalibus in fata pie placide concessi creatori animam e pulvere pulvereum quod fuit redidi XXI Octob. Ao. MDCXXVI".

Die besonders bei den letztbesprochenen Epitaphien beobachtete Dekorationsweise mit ihren geschwungenen, knorpeligen und teigigen Formen findet nun ihren reifsten und überschwenglichsten Ausdruck in einem mächtigen, etwa in den letzten zwanziger Jahren des Jahrhunderts entstandenen Sandstein-Epitaphium,[1]) das dem Domherrn Otto von Dorgelo gewidmet ist und im Dome an demselben Langhauspfeiler hängt, an dem auch die Huichtebruch- und Westerholt-Epitaphien ihren Platz gefunden haben (Abbildung Taf. X). Zweigeschossig und, wie die Abbildung lehrt, in überaus komplizierter und vielgestaltiger Weise aufgebaut, erinnert es am ehesten an Bastian Ertles reizvolle Epitaphien in den Kirchen zu Mag-

1) Als Beispiel barocker Renaissanceornamentik angeführt von Durm, Handbuch der Architektur. Teil II. Stuttgart 1900. S. 252.

deburg und Halberstadt. Ja, es wetteifert mit ihnen an reicher und üppiger Ausstattung und übertrifft sie fast noch an überquellendem Formenreichtum und strömender Leichtigkeit der Phantasie. Je vier köstlich verzierte Säulen gliedern jedes Stockwerk in vertikaler Richtung in eine Anzahl Nischen, die alle mit Figuren und Figurengruppen gefüllt sind. Oben schliesst ein reich umrahmtes Doppelwappen, unten eine schwungvoll bewegte Kartusche das in seiner Art vollendete und höchst virtuos durchgeführte Werk ab. Es ist ein richtiges Schaustück, voller Phantasie, schäumender Lebenslust und übersprudelnder Formenfreudigkeit, das uns der Künstler hier geschaffen hat. Man betrachtet mit Bewunderung diese schier unübersehbare Fülle von technisch meisterhaft gearbeiteten Dekorationsgebilden, schnörkelhaften Formen und phantastischen Verzierungsweisen. Man könnte ein ganzes Musterbuch von all jenen bunten, damals beliebten und auch heute noch reizvollen Ornamentmotiven, allein aus diesem einzigen Werke zusammenstellen.

Über die Gröningerische Urheberschaft kann gar kein Zweifel obwalten. Wer sich die Mühe gibt, die einzelnen Motive genauer zu verfolgen, wird überall dieselben Formenelemente, die wir bei den vorigen Werken zu beobachten Gelegenheit hatten, wiederfinden. So ist, um nur einiges hervorzuheben, die untere Kartusche fast genau so gestaltet, wie diejenige am Hausmannschen Epitaph. Desgleichen entsprechen auch die betenden Halbfiguren weiblicher Engel, die hier an den Ecken des unteren Teiles angebracht sind, den seitlich hervorstrebenden Halbfiguren dort. Die Komma-Dekoration des Fussgesimses ist die gleiche, wie auf den beiden Werken der Überwasserkirche und wie auf dem nachher noch zu besprechenden Epitaph des Wennemar von Aschebroich. Das Rankenwerk der Säulenschäfte findet sich auf dem Kerkeringschen Epitaph, die Umrahmung des oberen Doppelwappens mit den flankierenden Kegelspitzen gleicht derjenigen am Westerholt-Epitaph. Die beiden kleinen, auf den geriefelten Giebelstücken sitzenden Engelknäbchen finden sich genau so am Huichtebruch-Epitaph, die über die Giebel herunterhängenden Fruchtguirlanden am gleich zu besprechenden Plettenberg-Altare. Die Pilasterdekoration hinter den Säulen des zweiten Stockwerks ist mit derjenigen am Huichtebruch-Epitaphium identisch. Die Inschrifttafel unter der Mitteldarstellung, die Engelköpfchen, Wappen, Grotesken, Kartuschen, Engel, kurz der ganze Zierat, wie überhaupt der ganze Charakter der Arbeit, ist durchaus den früheren Werken entsprechend, nur dass die Bildung der einzelnen Teile im Sinne der vorgerückten Zeit noch krauser und bunter wie dort, und auffallender Weise das Werk nicht polychromiert ist.

Allein hinter diesem architektonischen Wunderwerke tritt das Figürliche fast gänzlich in den Hintergrund zurück. Während noch die grösseren Einzelgestalten von Bischöfen und Heiligen in den Nischen und auf den Gesimsecken, wie auch die Figur des salvator mundi oben über dem Doppelwappen, durchaus trefflich gewandet, gut charakterisiert und auch zwanglos bewegt erscheinen, sind die Figürchen der Kompositionen in den Nischen zwar nicht schlecht und kunstlos durchgeführt, machen aber einen mehr flüchtigen, untergeordneten, ja fast skizzenhaft modellierten Eindruck. In der Nische des ersten Stockwerkes ist Christus am Kreuze zwischen den Schächern nebst Maria, Johannes und Magdalena, in der Nische des zweiten Stockwerkes der aus dem Grabe auferstehende, recht malerisch und schwungvoll behandelte Christus mit den teils schlafenden, teils erschreckt emporfahrenden Wächtern dargestellt. Die Figuren der ersten Szene, namentlich die der drei Gekreuzigten erinnern in ihren muskulösen, schlanken Körpern und ihrer ganzen Art der Anordnung stark an die früher besprochene Kreuzigungsgruppe an der St. Mauritzkirche zu Münster. In den kleinen Seitennischen, die die beiden Hauptbilder flankieren, werden uns verschiedene Szenen aus der Geschichte Pauli, des Patrons der Kirche, vorgeführt; im zweiten Stockwerke zunächst die Blendung und Wegführung des geblendeten und vor Schreck gelähmten durch zwei Krieger, im ersten Stockwerke sodann die Flucht im Korbe aus Damaskus, die Urteilsprechung in Rom, die Wegschleppung zum Richtplatze und die Hinrichtung selbst. Auch hier rufen die beiden ersten und die letzte Szene die gleichen Darstellungen auf dem Hochaltare in die Erinnerung zurück. Unter dem Fussgesimse ist endlich noch, wie in einem kleinen Guckkästchen, die Kreuztragung Christi angebracht.

Die Inschrift auf der Kartusche lautet: „Admodum Reverendo ac Praenobili Equestrisque ordinis viro Domino Ottoni a Dorgelo huius Cathedralis Ecclesiae Praeposito nec non Osnaburgensis Seniori Canonico Anno 1625 die vigesima secunda Marty defuncto et secunda Aprilis hic iuxta altare S. S. Joannis et Pauli sepulto constituti Executores hoc Epitaphium ipsius iussu poni curarunt."

Im Anschlusse an diese grotesk phantastischen Epitaphien mit ihrer ganzen Fülle nordischer Dekorationslust mag die Zuweisung des folgenden Werkes (Abbildung Taf. XI) an Gerhard Gröninger auf den ersten Blick etwas befremdlich erscheinen, und ich selbst habe lange gezögert, ehe ich mich für unsern Künstler entschied. Das nordische Element, das in den letzten Werken so bestimmend den Eindruck beherrschte, ist hier fast

gänzlich zurückgedrängt, und dafür ein möglichst enger Anschluss an die italienische Richtung erstrebt. Die Architektur befleissigt sich einer im Vergleich zu den vorigen Arbeiten bemerkenswerten Einfachheit, und selbst im Figürlichen hat der sonst so stark zum Ausdruck kommende Naturalismus, der sich namentlich bei der Bildung der Köpfe besonders bemerkbar machte, einem ersichtlichen Streben nach Idealisierung der Form und des Ausdrucks Platz gemacht. Man möchte an italienische Stiche, oder mehr noch an Vorlagen süddeutscher Künstler italienisierender Richtung denken, die dem Meister als Muster seiner Reliefkompositionen gedient haben. Möglich auch, dass der Wunsch des Bestellers für den Wandel der Auffassung massgebend gewesen ist, wissen wir doch aus dem Kontrakte über den Hochaltar für die St. Mauritzkirche zu Münster, dass Gröninger hier Kompositionen des Christoph Schwarz als Vorlagen für seine Reliefbilder vorgeschrieben erhielt. Schon in der Seppenrader Abendmahlszene machte sich eine ausgesprochene italienisierende Tendenz bemerkbar und auch in den gleich zu betrachtenden Werken beobachten wir eine vermehrte und intensivere Einwirkung italienischen Geschmacks. Die Formensprache wird korrekter, die Architektur einfacher und der Typus der Köpfe, ohne den individuellen Charakter einzubüssen, doch um vieles edeler und anziehender.

Der Auftraggeber war der Domherr Dietrich von Plettenberg, von dem wir aus einem Briefe bei den Prozessakten wissen, dass er mit seinem Vetter, dem Domprobste von Galen, wegen des bei Gröninger bestellten Altares für die St. Johannes-Ordenskirche in Korrespondenz stand. Da er sich dort als Vermittler einführt und nebenbei die vielsagende Bemerkung macht, dass ihm die „humores" des Meisters sehr wohl bekannt seien, so lässt sich hieraus schliessen, dass er bereits früher in Beziehungen zu Gröninger gestanden haben muss. Höchst wahrscheinlich hat es sich dabei um vorstehenden Altar gehandelt, und hat der Künstler, wie es ja seine Gewohnheit war, dem Besteller allerlei zu schaffen gemacht.

Ausser dieser unbestimmten literarischen Notiz gibt es indes auch eine Reihe gewichtiger und überzeugender stilistischer Gründe, die jeden Zweifel an der Autorschaft Gröningers beseitigen. Vergleicht man das Werk mit den wohl um dieselbe Zeit entstandenen Relieftafeln am Hochaltare, so wird einem die ausserordentliche Verwandtschaft des Christus in der Gruppe der Pietà mit dem vor der Himmelserscheinung zu Boden gestürzten Paulus auffallen. Hier wie dort dasselbe unglückliche Proportionsverhältnis zwischen dem zu lang gebauten Oberkörper und den zu kurz geratenen Beinen. Mit dem Lethmate-Epitaphium hat die Architektur die glatten, mit Schaftringen versehenen Säulen und das Motiv der über den

Säulen sitzenden Engelbübchen, die mit ihren Händen das Gebälke stützen, gemein. Der untere Aufbau entstammt wieder dem Droste-Epitaph des Hans Lacke, und der feine, schmale Christuskopf ist genau derselbe, wie wir ihm bei den Kreuzigungsbildern zu St. Mauritz, Westbevern und Altenberge begegnet sind. Sodann hat auch der Schüler Gröningers, Wilhelm Spannagel, auf seinem Altare in der Abteikirche zu Freckenhorst die Engelknäbchen der Predella übernommen und kopiert. Schliesslich aber ist die Mittelgruppe nichts anders, als eine regelrechte, allerdings verfeinerte Kopie der Pietà, die sich auf einem Epitaphium von Gerhards Bruder Heinrich im Dome zu Paderborn befindet. Das Werk hängt dort in der Brigittenkapelle unter dem Chore und ist dem Andenken des am 22. November 1589 verstorbenen Kanonikus Heinrich von Meschede gewidmet. Auch kehrt die Gruppe ohne jegliche Änderung und mit denselben Proportionsfehlern auf einem zweifellos Gröningerischen Werke in der Lambertikirche zu Coesfeld wieder. Ein Zweifel an der Urheberschaft Gröningers kann also nach alledem nicht mehr bestehen. Dass die einzelnen Teile so verschiedenartig in ihrem künstlerischen Werte sind, dass namentlich die Engelputten der Predella und die beiden seitlich angebrachten Reliefstücke so unverhältnismässig viel besser erscheinen und auch eine andere Formauffassung bekunden, als die Hauptgruppe der Pietà und die wirklich unbedeutenden Freifiguren, lässt sich, wie schon gesagt, vielleicht dadurch erklären, dass ihm dort wohl fremde Vorlagen zu Gebote standen, er hier aber nur auf die Kunst seines Bruders und auf seine eigene, noch nicht so ausgebildete Formenkenntnis angewiesen war. Der Unterschied zwischen den einzelnen Teilen ist jedenfalls ein so markanter, dass man sich billig wundern muss, wie ein Künstler, der so trefflich proportionierte Figuren, wie die Engelknaben der Predella und einzelne Personen auf den Relieftafeln schafft, zu gleicher Zeit einen so missgestalteten Christuskörper und so unproportionierte Gestalten, wie die weiblichen Tugenden oben auf dem Gesimse zu Wege bringt. Wer aber weiss, unter welchen Umständen das ganze Werk zustande gekommen ist, wer vermag die Worte Plettenbergs zu deuten?

Der architektonische Aufbau des Altares, der sich auf einem reliefgeschmückten Untersatze in zwei, durch ein kräftiges Gesimse und ein breites darübergelegtes Gebälkstück getrennten Stockwerken erhebt, ist im allgemeinen von sehr schönen und glücklichen Verhältnissen. All der schmückende Zierat, der in den letztbesprochenen Werken die Gebälkteile gleichsam zu erdrücken drohte, ist hier fast gänzlich zurückgedrängt, die schlanken Säulen haben ihre Dekoration am unteren Teile verloren, die krause Ornamentik, das Roll- und Knorpelwerk sind beinahe gänzlich

verschwunden und die Polychromierung beschränkt sich nur noch auf ein paar vereinzelte Stellen des Werkes, indem die Wirkung jetzt hauptsächlich in dem Kontraste der verschiedenfarbigen Stein- und Alabasterarten gesucht wird. Alles Figürliche und alles Schmuckwerk ist nämlich aus gelblich weissem Alabaster, alles andere aus dunkelem, meist blaugrau, oder wie an dem oberen Gebälkaufsatze auch wohl rotbraun gefärbtem Alabaster und Sandstein gearbeitet. Das sonst so beliebte Fruchtgehänge hat nur noch eine Stelle an den seitlichen Konsolenstützen, und eine längere Guirlande einen Platz an der Giebelbedachung des oberen Stockwerkes erhalten. Auch die kleinen, krausen Wappenschilde treten diesmal bescheidener auf. Es befinden sich nur vier derselben dicht nebeneinander gereiht auf dem Mittelstücke des Zwischengebälkes. Dagegen bringt die aufgeheftete Kreuzbanddekoration an den hinter den Säulen gelegenen Mauerstreifen, die nebenbei dieselbe wie am Westerholt- und am Kerkering-Epitaphium ist, einen kräftigen Accent in die Erscheinung des Werkes hinein.

Den weitaus schönsten und glücklichsten Erfolg des Ganzen feiern unbedingt die kleinen, nackten Knabenengel, die auf Konsolen der Predella vorgestellt mit ihren Händen das ganze Gebäude über sich zu tragen scheinen. Wenn auch das Motiv zweifelsohne von Gröninger dem Sixtinischen Deckengemälde des Michelangelo entnommen ist, so bleibt ihm doch das ungeschmälerte Verdienst, diese Figürchen nun so allerliebst und in jeder Beziehung so reizvoll von Gesicht und Gestalt gebildet zu haben. Ihre Körperchen zeigen jene kräftige, muskulöse und doch wieder weiche und rundliche Schönheit, wie sie weniger Raffael, wohl aber Michelangelo und Andrea del Sarto ihren Kindern mitzugeben pflegten. Nur ein leichtes Tuch, von einem schmalen Bande über der Brust gehalten, fällt in schönen Linien ihren Rücken herab und bedeckt mit einem Zipfelchen die Mitte ihres Körpers. Mit glücklichem Geschick hat der Künstler das Motiv des Tragens in der Haltung und Stellung der Extremitäten zu variieren gesucht. Den beiden Knäbchen, die den oberen Aufsatz tragen, hat er zudem in hübscher Abwechslung eine sitzende Stellung gegeben und, damit das harte Gebälk nicht gar so sehr drücke, noch ein Kissen über die Köpfchen geschoben.

In der Mittelgruppe der Pietà, die sich fast völlig frei von dunklem Grunde in einer Torumrahmung mit Viktorien in den Zwickeln abhebt, hat Gröninger trotz der geradezu unglaublichen Proportionsverhältnisse, die die Christusfigur verunstalten, dennoch eine ausserordentlich starke und ergreifende Wirkung zu erzielen gewusst. Der stumme, anklagende Schmerz der Mutter, die ganz in faltenreiche Gewänder gehüllt auf einem

Steine sitzt und den Leichnam ihres Sohnes vor dem Zusammensinken bewahrt, sowie die erschütternd leblose Haltung Christi, dessen wunderbar feiner, schmaler Kopf mit den tiefen, geschlossenen Augen unter geraden Brauen, den leicht geöffneten Lippen und dem zweigeteilten Barte völlig haltlos weit über die linke Schulter nach vorne vorgefallen ist, vereinigen sich zu einem rührenden Bilde stiller, wehmutvoller Trauer, dessen stimmungsreiche Schönheit an die mächtig ergreifenden Schilderungen dieses Gegenstandes von van Dyck gemahnt. Die Komposition ist, wie gesagt, eine getreue Nachbildung von Heinrich Gröningers Pietà auf dem Meschede-Epitaph im Paderborner Dome. Doch ist Gerhards Gruppe feiner, edler, im Ausdruck der Köpfe inniger und nicht so übertrieben realistisch in der Anbringung hervorquellender Adern und Muskelstränge am Leichnam Christi.[1])

Kann man in dieser Gruppe der Pietà immerhin noch die unglücklichen Proportionsverhältnisse des Christuskörpers bei der wirklich packenden Schilderung des ergreifenden Vorganges einigermassen vergessen, so machen sich dieselben bei den beiden oben auf den Gesimsecken sitzenden, recht manierierten, weiblichen Tugendgestalten und den beiden noch unsympathischer wirkenden, kleineren Freifiguren der Seitennischen, die links einen älteren, bärtigen Heiligen, rechts einen Bischof in seinem Ornate vorstellen, doppelt störend bemerkbar. Bei ihnen herrscht dasselbe Missverhältnis der Körperproportionen, wie bei dem Christus der Pietà. Nur umgekehrt. Hier sitzt ein merkwürdig klein gestalteter Oberkörper auf einem stark in die Länge getriebenen Unterkörper. Und dabei vermag auch nicht einmal ein charakteristischer Zug des Gesichtes, oder eine gute Haltung oder schwungvolle Gewandung für diese Unsicherheit der anatomischen Kenntnisse zu entschädigen.

Um so mehr erfreuen die kleinen, sorgfältig durchgeführten Reliefstücke, die sonst noch das Werk schmücken und von denen zwei mit halbrundem, oberen Abschluss gleichsam als Blindflügel der seitlichen Nischen gedacht sind. Sie offenbaren eine fast italienisch anmutende Schönheit der Zeichnung. Gerade die beiden seitlich hervorstehenden Stücke, die links die Anbetung der Könige, rechts die Darstellung im Tempel vergegenwärtigen, zeigen ganz hervorragend schöne Figuren von trefflicher Haltung, edler Gewandung und glücklicher Gruppierung. Besonders fällt die geschmackvolle Silhouette des knieenden Königs in der

---

1) Die Komposition ist übrigens auch nicht Heinrichs Eigentum. Sie findet sich ebenso auf einem Hostiengefässe in der Jakobikirche zu Rostock. Abbildung in Ortweins Renaissance. Abt. 59.

ersten und die ähnliche Haltung der jungen Frau mit den Opfertauben in der zweiten Szene auf. Von den vier kleinen, fast quadratisch geformten Reliefbildern stellen die beiden, oberhalb der Seitennischen befindlichen, das Abendmahl und die Geschichte vom ungläubigen Thomas, die auf der Predella angebrachten, Christi Besuch in der Vorhölle und seine Grablegung dar. Bei der Abendmahlsszene war wohl der Raum der Tafel zu beengt, um die ganze Schar der Jünger an dem gedeckten Tische der Halle unterzubringen. Der Künstler hat sich daher mit der Hälfte der Jüngerzahl begnügt, hat aber auch so ein wirksames Bild dieser bedeutungsvollen Szene zu erreichen gewusst. Auch in den andern Stücken darf man die Anordung und Gruppierung der Figuren rückhaltlos loben, obwohl doch auch hier noch manchmal die Proportionen die wünschenswerte Sicherheit und Korrektheit vermissen lassen. Bemerkenswert ist namentlich die auffallende, übergrosse Schlankheit einzelner Figuren, so besonders des Christus auf dem Thomasrelief und des Johannes im Besuch der Vorhölle, eine Eigenart, die sich wie ein Erbteil von Aldegrever sowohl auf die Tom-Rings, wie auch auf Eisenhoit und die Gröninger verpflanzt hat. Im Besuche der Vorhölle hat Dürers allbekannte, oft wiederholte Komposition desselben Gegenstandes ersichtlich Pate gestanden.

Nicht besonders vorteilhaft kann man die Aufbahrung des Stifters in dem Gehäuse des oberen Stockwerkes bezeichnen. Ohne jede besondere Unterlage, nur mit dem Kopfe auf einem Kissen aufruhend, die Hände in betender Weise über der Brust gehalten, ist seine Figur von unten her durch das vorspringende Hauptgesimse den Blicken des Beschauers fast gänzlich entzogen. Über ihr erscheint an der Rückwand des Tempels auf einer oben halbrund geschlossenen Relieftafel Christus als Überwinder des Todes in flatterndem Mantel mit der Siegesfahne in der Linken, die Rechte mit dem bezeichnenden Gestus des Richtens erhoben, wie er auf ein am Boden liegendes, sich aufbäumendes Skelett tritt. Die sehr glücklich in den Raum hineingesetzte Gestalt ist gross und schwungvoll gedacht, lebhaft bewegt in der ganzen Silhouette und von jener Überschlankheit der Formen, die wir eben bereits kennzeichneten. Neben den hübschen Cherubimköpfen, mit denen das obere Giebeldreieck und die Enden des Zwischengebälkes geschmückt sind, darf schliesslich auch der reizvolle, sicher einem italienischen Vorbilde nachempfundene, leider aber von unten nur wenig sichtbare, Tamburin schlagende Engel auf der oberen Abschlusspyramide nicht unerwähnt bleiben.

Die Inschrift auf der einem aufgeschlagenen Buche nachgeformten Kartusche in der Mitte der Predella lautet: „Ad gloriam Dei Reverendus ac Nobilis Dñs Theodorus a Plettenberg huius cathredralis ecclae Cellerarius etc. P. C. Ao. 1618."

Das oben erwähnte Coesfelder Epitaphium hängt in der Turmhalle der dortigen Lambertikirche gleich rechterhand beim Eintritte. Es ist aus Sandstein gearbeitet, etwa 2 m hoch und 1 m breit und nennt als Stifter die Geschwister Billichs namens Theodor, Bernard, Gerhard, Anna und Richmodis. Da Theodor der Inschrift zufolge eine Sekretärstelle beim Fürstbischofe in Münster bekleidete, so werden wohl durch ihn die Verhandlungen mit dem Künstler bezüglich des Werkes gepflogen sein. Möglich, dass er dabei selbst die Wiederholung der Mittelgruppe des vorigen Altares, die ihm vielleicht besonders imponiert haben mochte, gewünscht hat. Wie dem auch sei, jedenfalls zeigt das Epitaphium, das nur einige Jahre später als das vorige Werk entstanden ist, auf einer oben abgerundeten Relieftafel eine getreue Wiederholung der vorigen Pietàkomposition. Nur sind im Hintergrunde noch einige Figuren hinzugekommen, und ist die Tafel in allen Teilen polychromiert. Rechts von der Hauptgruppe sieht man noch den jugendlichen Johannes, der sich mit der Rechten die Tränen trocknet, und Maria Magdalena mit der Salbenbüchse, links den bärtigen, reichgekleideten Joseph von Arimathia mit einem Hammer in der Hand und den bärtigen Nikodemus, dessen schöner Männerkopf besonders fesselt. Hinter der Gruppe erhebt sich der Stamm des Kreuzes. Die Köpfe der Figuren sind vortrefflich, und das Ganze wieder so stimmungsvoll, dass man auch hier die unkorrekten Körperproportionen Christi völlig übersieht. Unter der Tafel befindet sich ein Gebälkstreifen mit Inschrift, seitlich zwei flankierende, schlanke, auf hohen Sockeln stehende Säulen, auf deren korinthischen Kapitälen wiederum zwei kleine Engelknaben sitzen, die mit ihren Händen ein nur ganz schmales, brettartiges Gesimse über sich tragen. Auf diesem erhebt sich als Bekrönung eine runde, von Engelköpfen und Pyramiden belebte Kartusche mit dem Brustbilde Gott Vaters. Unter dem Fussgesimse nehmen zwei Konsolen, die je mit einem schönen Cherubimköpfchen geschmückt sind, eine geschweifte Kartusche mit der Jahreszahl MDCXXIIII. zwischen sich. Auf den Säulensockeln je ein Wappen und an den Seiten des Werkes endlich je ein volutenartiges Gebilde mit Fruchtgehängen.

Die Inschrift auf dem Gebälkstreifen lautet: „Ad honorem Dei ac memoriam Gerardi Billichs et Wilbrandae Velthaus parentum nec non Christinae Billichs sororis pie et catholice vita functorum, ideam honorem Christi Redemptoris de cruce depositi, qui animalibus eorum clementer miseri . . . . tur. Theodorus Serenissimi principis Monasterien. Secretario, Gerardus, Bernard, Anna et Richmodis Billichs cives Coesfeldenses haeredes posuerunt."

Wie ein Gegenstück zu dem Billichschen Werke hängt auf der andern Seite des Eingangs in der Kirche noch ein zweites, ungefähr gleich grosses, wiederum polychromiertes Epitaphium, dessen stilistische Übereinstimmung mit dem vorigen gleichfalls auf die Autorschaft Gröningers hinweist. Es zeigt wieder eine von zwei glatten, diesmal ionischen Säulen flankierte Relieftafel, deren obere Rundung, ähnlich der Tafel am Hausmannschen Epitaph, von einem Dreiecksgiebel umschlossen wird, auf dem zwei Engelknäbchen das Rundbild Gott Vaters als Bekrönung halten. Unten schliessen zwei Konsolen eine von Engelköpfchen und Fruchtbüscheln umgebene, krausgerandete Inschriftkartusche ein, und seitlich sind auf barocken Volutengebilden betende Engelknäbchen mit Fruchtgehängen angebracht.

Die Relieftafel stellt in vielen, jedoch nicht gleichwertig durchgeführten Figuren die Kreuztragung dar. Der Heiland, von rechts nach links schreitend und unter der Last des auf seiner Schulter ruhenden Kreuzes fast zusammenbrechend, wendet schmerzvoll den schönen Kopf nach der heiligen Veronika zurück, die rechts in edler, linienschöner Haltung und Gewandung am Boden kniet und das Schweisstuch mit beiden Händen vor sich hält. Simon von Cyrene, dessen prächtige Gestalt mit dem langbärtigen Charakterkopfe in der Mitte steht, ergreift mit beiden Händen den unteren Teil des Kreuzes und sieht zu einem römischen Krieger auf, der links, oberhalb der Christusfigur befindlich, ihm offenbar den Befehl zum Tragen des Kreuzes erteilt hat. Dahinter sieht man Maria und Johannes und noch einige Kriegsknechte, rechts zwei stattlich gekleidete Herrn zu Pferde, wohl den Hauptmann und seinen Begleiter. Den Hintergrund bilden die Häuser und Türme Jerusalems, über denen links am Himmel die Sonne erstrahlt. Christus, Simon und Veronika sind grösser, die andern Figuren perspektivisch verkürzt gebildet. Die Komposition, durch die Figur des Simon ganz entfernt an Raffaels berühmte Kreuztragung erinnernd, ist trotz der etwas gedrängten und unruhigen Figurenanordnung gleichwohl von guter und gefälliger Wirkung. Das Werk, aus dem Jahre 1632 stammend, ist also ungefähr gleichzeitig mit dem Altare zu Westbevern.

Die Inschrift auf der Kartusche lautet: „Ad honorem Dei ter Opt. Max. et huius ecclesiae ornamentum actin. (?) R. do. D. Lubbert Widow Coesfeldien. Canonici S. Martini et veteris Eccliae Vicari Monasterien pos. monumentum poni curavit Ao. 1632".

Ähnlich wie das Seppenrader Abendmahl ist auch ein kleineres Epitaphium, das an einem Pfeiler des östlichen Kreuzganges im innern Hofe des Domes zu Münster hängt, ganz nach italienischem Geiste geschaffen. Es stellt auf einer Relieftafel, die links von einer männlichen, rechts von einer weiblichen Herme mit ionischem Kapitäl flankiert wird, das Urteil Salomons dar und zwar in deutlicher Anlehnung an eine gleiche Behandlung des Gegenstandes auf einem Kaminfriese vom Jahre 1597 im Friedenssaal des Rathauses zu Münster. Über dem Architrav, dessen Ecken mit Engelköpfchen geziert sind, ist eine von Rollwerk umgebene Muscheldekoration und unter dem mit einem Eierstabe geschmückten Fussgesimse eine viereckige Inschrifttafel mit noch ziemlich flachgehaltenem Rollwerk angebracht. Leider hat das sonst recht sorgfältig durchgearbeitete und zweifellos sehr interessante Werkchen durch die Unbilden der Zeit derart gelitten, dass es heute nur mehr eine Ruine ist. Fast alle Figuren haben die Köpfe verloren, und von einigen ist überhaupt kaum noch etwas zu sehen. Immerhin erkennt man auch so noch, wie ausserordentlich malerisch die Komposition angeordnet war, wie dramatisch das Ganze geschildert und wie flott die einzelnen Figuren in Haltung, Bewegung und Gewandung waren. Namentlich zeigt die weibliche Herme, die noch etwas besser erhalten ist, eine überaus sorgfältige Meisselführung und eine schöne Charakteristik des Köpfchens.

Der Kamin, an den sich unser Werkchen anlehnt und der heute einen geradezu barbarischen Farbenanstrich erhalten hat, stellt sich als ein Werk im reinsten Florisstil dar. Seine Dekoration besteht in flachem Blechbeschlag mit Diamantfacetierungen, Löwenmasken, Fruchtgehängen, Cherubimköpfen u. s. w. Er ruht auf zwei weiblichen Karyatidenhermen mit ionischem Kapitäl, von denen die eine mit Wage und Schwert als Gerechtigkeit, die andere mit Kreuz und Kelch als Glauben charakterisiert ist. Auf dem Rauchfange zieht sich sodann ein figürlicher Fries mit der Darstellung des Urteils Salomonis hin, flankiert auf den Ecken durch die Apostelfiguren des Petrus und Paulus. Darüber befindet sich zwischen anliegenden Volutengebilden ein Aufsatz, der das Brustbild Gott Vaters mit der Taube des hl. Geistes zeigt und als obersten Abschluss die Freifigur des salvator mundi trägt. Auf den Ecken stehen endlich noch die nackten Figuren des ersten Menschenpaares. Das Ganze, furchtbar roh und ohne jeden künstlerischen Wert, kann uns nur dadurch interessieren, weil es ganz offenbar in einigen Punkten der Komposition als Vorbild für unser Epitaphium gedient hat.

Zunächst ist die Örtlichkeit genau so gebildet wie dort. Auch hier spielt der Vorgang in einem von ionischen Säulen getragenen Tempel-

raume, dessen hintere Säulenpartie durch die Interkolumnien der vorderen hindurchblickt. Wie dort sitzt auch hier in der Mitte auf einem Throne, der durch halbrund vorgebaute Stufen erhöht ist, der König Salomon in einer überraschten, sehr erregten Haltung, als wolle er, wie der Moses des Michelangelo, im nächsten Augenblicke aufspringen und dazwischen fahren. Rechts unten auf den Treppenstufen kniet eine der Frauen vor dem entseelten Leichnam ihres hingestreckten Kindes. Links steht die andere in einer, soweit sich noch erkennen lässt, äusserst lebhaften Bewegung. Neben ihr der Rest einer männlichen Figur, die wohl den Henker mit dem zweiten Kinde darstellte. Auf dem Kaminfriese hat der Henker das Kind an einem Beine erfasst und schwingt es hoch in der Luft. Ähnlich wird es auch hier gewesen sein. Im Hintergrunde eine grosse Anzahl von Zuschauern, von denen zwei, um besser sehen zu können, wie in Raffaels Vertreibung des Heliodor, auf die Säulensockel geklettert sind und sich an den Schäften festhalten, ein seit Donatello und Raffael sehr oft wiederholtes Motiv, das auch von Heinrich Gröninger in einem Reliefbilde mit der Darstellung des ecce homo angewandt worden ist. Rechts ist noch besonders der römische Krieger zu beachten, der sich mit beiden Armen auf seine Lanze stützt. Auch diese Figur ist wörtlich dem Kaminfriese entnommen. Ebenso dürfte die Einfassung der Tafel durch Hermen, die sonst von Gröninger nicht beliebt sind, durch die Karyatidenhermen des Kamins veranlasst worden sein. Der verwitterte Zustand des Werkchens lässt leider eine völlig sichere Bestimmung auf Gröningers Urheberschaft so ohne weiteres nicht zu. Doch glaube ich aus der ganzen, lebhaften Haltung der Figuren und aus der charakteristischen Gewandbehandlung doch nur an ihn als den Autor denken zu dürfen. Im andern Falle stände auch die Arbeit völlig isoliert unter den Münsterischen Skulpturwerken jener Zeit da. Die Inschrift, leider in allen Teilen nicht mehr lesbar, nennt als Stifter die Exekutoren des am 28. Juli 1581 verstorbenen Licentiaten Friedrich von Farseberg. Die Entstehung des Werkes mag um die Mitte der zwanziger Jahre zu setzen sein.

Eines der interessantesten Werke unseres Künstlers ist zweifellos das grosse, polychromierte, für den Domherrn Wennemar von Aschebroich errichtete Epitaphium mit der Darstellung der Geisselung Christi (Abbildung Tafel XII), das an der südlichen Seitenschiffwand des Domes gerade dem früher besprochenen Huichtebruch-Epitaphium gegenüberhängt ein Werk von besonderer Originalität und Kraft der Auffassung, das durch

seine krause Ornamentik und durch seine zügellos bewegten, lebensgrossen Freifiguren jedem Dombesucher sofort in die Augen fällt. Gröninger verwendet hier wieder die ganze, bunte Formenwelt jener niederländisch-deutschen Dekorationsweise, deren grotesk phantastische Ziergebilde den Eindruck der früher besprochenen Epitaphien so charakteristisch bestimmten. Wappen, Kartuschen, Fruchtbüschel, Tuchgehänge, Cherubimköpfe, Löwenmasken, monströse Tiergebilde, schneckenartige Voluten u. s. w. schmücken hier wieder die Architekturteile. Aber die Bildung der Formen dieses Zierwerks kennzeichnet diesmal den äussersten Grad der Entwicklung. Manches erscheint bizarr, wild, zerrissen, ja wie bei dem Laubwerk der Wappenschilde oder den Flügeln und Locken der Engel, als wäre es vom Winde zerfetzt. Von italienischer Ruhe und Anmut, von weicher Schönheit der Linienführung ist in diesem Werke nichts zu spüren. Alles ist absichtlich gewaltsam, stürmisch, herb, kraus und eckig. Und nur in der anatomisch ganz vortrefflichen Durchbildung der Körper, in der wundervollen Modellierung der nackten Christusgestalt, merkt man das nachhaltige Studium der Italiener, die Formeneinwirkung des Meisters der Meister, Michelangelo. Gröninger ist in diesen Figuren noch einen Schritt weiter in der sicheren Kenntnis des Körperbaues als auf dem Lethmate-Epitaphium. Aber wer von diesem kommend, vor unser Werk hintritt, wird über die gleiche Autorschaft auch nicht einen Moment im Zweifel sein. Das ist derselbe harte, unbarmherzige Naturalismus, wie er sich dort äussert, das ist dieselbe, ja noch virtuosere Modellierung der nackten Fleischteile, dieselbe eminente, technische Durchführung der phantastischen Ornamentgebilde und dieselbe eigenartige Wirkung des polychromen Gesamtwerkes. Aber die Vorliebe des Künstlers für leidenschaftlich bewegte Figuren, die sich dort bereits ankündete, ist ihm hier zum Verhängnis geworden. Er ergeht sich in Übertreibungen und waghalsigen Verrenkungen, die einen geradezu lächerlichen und karikaturenhaften Eindruck hervorrufen.

Diese Geisslerfiguren mit ihrem Überschuss an Kraft, die wie besessen auf ihr unglückliches Opfer losschlagen, scheinen im Taumel oder Zorn geschaffen. Ihre Bewegungslinien sind so unerhört und so grotesk, dass sie jedes vernünftige Mass künstlerischer Möglichkeit weitaus überschreiten. Allein es gehörte doch ein ungemein sicheres Verständnis des menschlichen Körperbaues und eine grosse technische Meisterschaft dazu um sich derartig kühne Extravaganzen zu erlauben. Trotz der plastischen Unmöglichkeit der Stellungen und Bewegungen, sowie der durchaus nicht einwandfreien, anatomischen Durchführung in der Verschiebung der einzelnen Körperteile, bewundert man dennoch die Kühnheit des Ausdrucks,

und die erstaunliche Technik, die der Künstler in diesen Figuren offenbart. Gröninger wollte in ihnen die ganze Rohheit und die ganze gefühllose Grausamkeit der Henkersknechte, die sich an Christum auslassen, daneben die unbändige, leidenschaftliche Wucht der Schläge, mit denen sie ihr Opfer traktieren, zur Darstellung bringen. Aber indem er selbst in diesem Streben zu leidenschaftlich vorging und die Grenzen künstlerischer Weisheit nicht zu wahren vermochte, brachte er sein Werk um den Ruhm eines Kunstwerkes ersten Ranges, das es bei weisem Masshalten unleugbar geworden wäre. So erscheinen diese Geisslerfiguren lediglich als manierierte Fratzengebilde einer zügellosen, ungebändigten Künstlerphantasie. Alles ist an ihnen in Bewegung. Kopf, Rumpf, Arme, Beine, ja sogar die Troddeln und das Unterhemde ihrer Lederkoller. Als ob sie sich bei jedem Schlage einmal um sich selbst drehen und dieser Bewegung durch den Schwung eines Beines noch besonderen Nachdruck verleihen müssten, so hat jeder von ihnen ein Bein nach vorne in die Luft gestreckt. Mit einer akrobatenhaften Geschicklichkeit, die geradezu Bewunderung erregt, stehen sie, trotz der denkbar grössten Ausbiegung der Hüfte und trotz der gewaltigsten Verdrehung des Oberkörpers, tanzenden Derwischen ähnlich, auf einem Beine. Man sollte meinen, sie müssten durch die ungeheuere Wucht, mit der sie die Geissel in den erhobenen Händen schwingen, das Gleichgewicht verlieren und von ihrem hohen Standorte hinunterstürzen. Dabei balanziert der eine noch obendrein auf einem untergeschobenen, winzigen Klötzchen, das seine Stellung noch vollends rätselhaft und unmöglich erscheinen lässt. Beide tragen die bekannte, römische Kriegertracht, Helm, Stiefel und Lederkoller, durch den die Modellierung der Brust und des Leibes hindurchscheint. Welch ein famoser Charakteristiker aber bei alledem unser Künstler ist, beweist er auch hier wieder in den Köpfen der beiden Kumpane, die ein paar echte Typen jenes verwegenen und verrohten Soldatenvolks damaliger Zeit vorstellen und durch ihren satanischen Ausdruck verraten, mit welch' fanatischer Lust sie ihrem willkommenen Handwerke obliegen.

Als ein Meisterwerk ohne Widerspruch darf man dagegen die nackte, an die Säule gebundene Christusfigur bezeichnen. Ausdruck, Anatomie, Proportion, Haltung und Bewegung sind in gleichem Masse herrlich und bewundernswert, und man bedauert nur, dass man diese köstliche Gestalt nicht ohne ihre aufdringliche Umgebung geniessen kann. Der Körper windet sich gleichsam unter den Streichen, zerrt an den Fesseln und versucht sich von der Säule loszureissen. Der rechte Arm hat denn auch glücklich den Strick so weit zu lockern vermocht, dass er sich vom Rücken her nach vorne hin bis zur Höhe des Kopfes hat erheben können. Der

linke ist noch fest an die Säule gebunden. Auf der linken Seite muss wohl auch der letzte Schlag getroffen haben, denn unwillkürlich wendet sich der ganze Körper mit schmerzhaft eingezogenem Leibe nach der andern Seite hin. Da jedoch die unten an die Säule angehefteten Füsse — leider sind sie abgebrochen — diesem Bestreben nicht zu folgen vermögen, so flüchten nur die Oberschenkel dieser Richtung zu, während die Unterschenkel in ihrer Stellung verharren und hierdurch eine künstlerisch wirksame Knickung der Beine im Knie hervorrufen. Der individuell gebildete, ungemein ausdrucksvolle und auch edele Kopf, wendet sich mit einem verzweifelnd klagenden Blick der tiefliegenden Augen nach oben. Man glaubt den lauten Schmerzensschrei des geöffneten Mundes zu vernehmen. Malerisch fallen die langen, dunkeln Locken an der geneigten Seite auf die Schulter herab. Die herrliche Modellierung des nackten Körpers ist eine künstlerische Leistung ersten Ranges. Sie ist von Gröninger nicht wieder überboten worden.

Den Schauplatz der Handlung bildet gleichsam eine offene Torhalle, in der in der Mitte, die hohe, mit dem Kapitäl in die Wölbung einschneidende Martersäule auf einer besonderen Konsole steht, während den Hintergrund eine grosse, von einem Kranze kleiner Cherubimköpfchen umgebene, malerisch gehaltene Relieftafel füllt. Auf dieser sieht man die hohe Freitreppe und einen Teil des richterlichen Palastes. Die Personen, die sich hier bewegen, setzen die laute, stürmische Heftigkeit der vorderen Geisslerfiguren fort. Ganz vorne rechts kommt zunächst ein römischer Krieger die Treppe herabgestürmt. Er will offenbar eine Ordre des Landpflegers, der auf der Mitte der Treppe in langen, flatternden Gewändern steht, nach vorne überbringen. Im Hintergrunde drängen sich einige zuschauende und herbeieilende Knechte, von denen einer eine brennende Fackel trägt, ein anderer durch ein Fenster in den Hof hineinsteigt. In der oberen Rundung der Tafel, die als Bild für sich behandelt ist, sieht man eine Gruppe von vier männlichen Halbfiguren, die über eine Balustrade hinweg eifrig mit einander gestikulieren und den Vorgang da unten besprechen. Das obere Ende der Säule umschweben noch zwei kleine Engel mit krausflatternden Kleidern und gespreizten Beinen, die das grosse Wappenschild des Verstorbenen halten. Dieser selbst ruht, ähnlich wie bei dem Lethmate-Denkmale, mit betend über der Brust gehaltenen, wieder echt charakteristisch geäderten Händen in weissem Chorhemde und schwarzem Unterkleide unter dem Fussgesimse zwischen zwei monströs gebildeten, aber überaus reizvollen und technisch ganz bewundernswert gearbeiteten Konsolen. Drei Cherubimköpfe und ein in ganzer Figur gebildetes Engelknäbchen sind berufen, den gleichsam schwebenden Leich-

nam zu halten und zu stützen. Die Rundung des Torbogens ist mit kleinen Wappenschilden besetzt, die sich auch noch an der Innenseite der Pfeiler fortsetzen. Über dem Werke ist an der Wandfläche ein von Engeln gehaltenes Medaillonbild angebracht, das aber von unten her kaum noch sichtbar ist. Über den krausen Charakter der Dekoration, namentlich über das lappig zerrissene Laubwerk der beiden Wappenschilde oben über den Flachnischen der Torpfeiler, vor denen die Geisslerfiguren stehen, wie auch über die gleiche Bildung der Flügel und der Haarfrisur der Engel, habe ich oben bereits das Nötige bemerkt. Die Engelköpfchen mit ihren Stumpfnäschen, ihren Pausbacken, ihrer wulstigen Halsbildung und ihrer dreistrahligen Lockentracht sind uns, wie auch die Riefelung des Fussgesimses, die kleinen Tiermasken und die sonstige Ornamentik, von den früheren Werken her bekannt.

Hat schon das Lethmate-Epitaphium bei erstmaliger Betrachtung ganz entschieden etwas Eigenwilliges, nicht sofort sympathisch Berührendes, so muss man sich erst recht in den eigenartigen Geist dieser Schöpfung hineinleben. Erst wenn man sich mit dem phantastischen Charakter derselben vertraut gemacht hat, lernt man den hohen Kunstwert des Werkes und die hervorragende Meisterschaft Gröningers gebührend würdigen und verstehen.

Die Inschrift auf der unteren, rechteckig gestalteten Kartusche lautet: Hic iacet Aschbrochiae Wenemarus gloria stirpis Atque Malenburgae nobile stemma domus. Bis duo lustra fuit Summae Cellarius aedis. Et Senioris eum condecoravit honor. Quam prudens illi discretio, oratia, Virtus. Quam simplex cultus, Vita modesta viro. Quamque benigna manus. Verum haec abiere, sed Una Virtus a setho libera, non abyt Aonno 16. . . . obyt.

Die Datumsangabe ist später unter die eingemeisselten Worte mit Farbe nachgetragen worden und heute in den letzten Zahlen nicht mehr lesbar. Es geht hieraus hervor, dass das Werk schon zu Lebzeiten des Verstorbenen in Auftrag gegeben und wohl auch noch vollendet worden ist. Der Zeit nach dürfte es nicht allzu lange nach dem Lethmate-Epitaphium, etwa in der Mitte der dreissiger Jahre entstanden sein.

Im engsten Anschluss an das Aschebroich-Epitaphium seien hier sodann fünf in Holz geschnitzte, je 1,25 m breite und 80 cm hohe Reliefstafeln erwähnt, die offenbar die Reste einer Folge von Stationsbildern darstellen und heute in der Sammlung des Münsterischen Altertumsvereins im Museum des Zoologischen Gartens aufbewahrt werden.

Es sind nur rohe, flüchtig gearbeitete, doch nicht uninteressante Stücke, die durch ihre kompositionelle Anlage und ihre zuweilen grosszügig bewegten Figuren von dem reifen Verständnis des Meisters Zeugnis geben, die aber durch ihre rohe Mache und lässige Durchbildung im einzelnen nur einen geringen künstlerischen Wert besitzen. Zudem befinden sie sich heute in einem äusserst defekten Zustande, der ihre Beurteilung noch wesentlich erschwert. Sie sind mannigfach verletzt, teilweise mit weisser Ölfarbe angestrichen und an den fehlenden Teilen zum Zwecke einer Restauration, die aber dann unterblieben ist, mit aufgeleimten Holzklötzchen versehen. Eine eingehendere Beschreibung verdienen sie nicht.

Die erste der Tafeln stellt die Geisselung dar, und zwar in den drei Hauptfiguren, dem an die Säule gebundenen, nackten Christus und den in römischem Kriegerkostüm erscheinenden Geisslerfiguren, in getreuester Anlehnung an das vorige Epitaph. Die Bewegungsmotive sind fast die gleichen wie dort, erscheinen aber, da sie hier ins Relief übertragen nicht so ausgelassen stürmisch und übertrieben sind, in einer glücklicheren Haltung, sodass man die Figuren trotz ihrer mangelhaften Durchbildung im einzelnen, doch im grossen und ganzen als recht geschickte, schwungvoll hingesetzte Gestalten bezeichnen darf. Das gilt auch von den übrigen Figuren der Tafel, die links und rechts und im Hintergrunde in dichter Schar die Szene füllen. Sie alle zeigen das Geschick des Meisters für lebhaft bewegte, dramatisch wirksame Gestikulationen. Die ganz im Sinne des Stils nur eben angedeutete, flache Architektur ist diesmal wiederum von rein italienischem Charakter. Ausdrückliches Streben nach möglichst lebendiger und dramatischer Aktion ist auch das Kennzeichen der übrigen Tafeln. So ist namentlich die Szene direkt nach der Geisselung, wo Christus noch vor den Augen des Hohepriesters und seiner Begleitung vornüber flach auf den Boden hingesunken ist und von den Schergen, die teils mit Fackeln, teils mit langen Lanzen ausgerüstet sind, wieder emporgerissen wird, von grossem, malerischen Effekt. Desgleichen darf auch die Szene der Kreuztragung als kompositionell sehr wirksam und originell bezeichnet werden. Bei der Annagelung ans Kreuz ist der Vorgang derart stürmisch und eigenartig dargestellt, dass ich mich nicht entsinne, demselben jemals in einer ähnlichen Fassung begegnet zu sein. Christus liegt hier lang ausgestreckt mit zurückgesunkenem Kopfe flach auf dem Kreuze, greift aber mit beiden Händen, wie in verzweifelter Gegenwehr, nach dem Gewande, das ihm die Schergen eben vom Leibe zu nehmen sich anschicken. Es ist gleichsam ein Kampf um dieses letzte Kleidungsstück, das seine Blössen umhüllt und das er sich schämt, verlieren zu müssen. Die letzte Tafel, die die Kreuzigung enthält, ist in der Kompositionsanlage auf-

fallend leer und lückenhaft, wie denn überhaupt die Hintergründe aller Stücke nur das Allernotwendigste zur Charakterisierung der Örtlichkeit enthalten. Hier sieht man auf der grossen Fläche nur den Kruzifixus und in weiten Abständen von ihm links Johannes und Maria, rechts drei Kriegsknechte, die um den Rock des Herrn würfeln.

Sämtliche Tafeln sind, wie gesagt, zufolge ihrer mangelhaften, oberflächlichen Durchführung ohne sonderliches künstlerische Interesse. Doch möchte ich glauben, dass Gröninger sie zum Teile wenigstens eigenhändig ausgeführt hat. Es waren vermutlich schlecht bezahlte Arbeiten, die er nebenher und ohne weitere Mühe und Sorgfalt vollendete. Woher sie stammen, konnte ich nicht erfahren.

Obwohl mit der Jahreszahl 1613 versehen, gehört eine etwa dreiviertel lebensgrosse Figur in Sandstein, die den jugendlichen Präfekten der thebaischen Legion, den heiligen Mauritius, darstellt und sich im Chorumgange des Domes zu Münster gerade der chronologischen Wunderuhr gegenüber befindet, ebenfalls in die unmittelbare Nähe des Aschebroich-Epitaphs. Ihre Modellierung entspricht so vollkommen der der dortigen Geisslerfiguren und ihre ganze Durchführung verrät bereits eine so grosse, meisterliche Reife, dass sie unmöglich jener Frühzeit des Künstlers angehören kann, wo, wie wir gesehen haben, seine Kenntnis des menschlichen Körperbaues noch recht vieles zu wünschen übrig liess. Höchstwahrscheinlich ist die Jahreszahl, die an einer Stelle auch nur mit Farbe aufgetragen ist, später hinzugefügt worden.

Der heilige Mauritius ist bei Gröninger nichts anderes, als eine jener beliebten Kriegergestalten mit Helm, Stiefel, Lederkoller und Mantel, wie sie dem künstlerischen Ideale jener Zeit so ungemein zusagten, und wie sie der Meister in fast allen seinen Werken zur Darstellung gebracht hat. Nur dass er hier die Hautfarbe des jugendlichen Märtyrers seiner Abstammung gemäss in dem dunkelen Tone der Negerrasse gab und der Figur eine ihrer Sonderstellung entsprechende, mehr statuarische Haltung verlieh. Das rechte Bein in leichter Biegung vorgestellt, den Kopf über die rechte Schulter gedreht, mit einem Blick, der wie spähend in die Ferne schaut, steht der Heilige mit voller Ausbiegung der Hüfte auf Seite des Standbeines in lässig schön geschwungener Körperhaltung vor uns. Die Rechte stützt sich auf den Schild, die Linke, leicht erhoben, auf die lange Lanze. Den noch unbärtigen Jünglingskopf bedeckt ein Helm, dessen Schuppenkette unter dem runden Kinn befestigt ist. Brust und Leib umhüllt ein

knapper, vergoldeter Lederkoller, der wie bei den Geisslerfiguren des Aschebroich-Epitaphs die Muskulatur und den Knochenbau in gar zu gewissenhafter Anatomie wiedergibt. Die Füsse stecken in hohen Stiefeln mit Tuchüberschlag, an der linken Seite hängt das Schwert und auf der rechten Schulter festgehalten fällt der lange, blaugefärbte Mantel über den Rücken und den erhobenen, linken Arm zum Boden herab. Die Proportionen der Figur sind edel, schlank, geschmeidig und elastisch, die Modellierung, wie gesagt, genau wie bei den Geisslerfiguren des Aschebroich-Epitaphs. Selbst das schmale, rote Band, das allen Formen der Brust und des Leibes folgt, findet man auch dort bei einem der Geissler wieder. Es wird überhaupt sehr gerne von Gröninger angewandt. Am Plettenberg-Altare hatten es die Kinderengel der Predella und von den gleich noch zu besprechenden Figuren in der Kirche zu Nienberge führt es der heilige Sebastian. Wahrscheinlich geht es auf Michelangelo zurück. Das hübsche, runde Gesicht des Mauritius zeigt trotz des schwarzen Teints nicht viel von dem Typus eines Negers. Weder sind die Lippen wulstig aufgeworfen, noch die Nase oder ein anderer Teil besonders charakteristisch gebildet. Es ist ein gutmütiges, frisches Jünglingsgesicht, das der Künstler wohl mit Vorbedacht ohne die spezifischen Merkmale der Negerrasse gegeben hat.

Die Figur, die vor einigen Jahren aufs neue polychromiert wurde, steht auf einer Konsole mit folgender Inschrift: „Reverendus et nobilis Dñs Henricus a Galen de Bispingh huius cathedralis et collegiatae Sti Mauritÿ Ecclesiarum respective Canonicus ac Praepositus me p. c. Aō Doī 1613". Eine Art Baldachin über ihr trägt das Galen-Wulffsche Wappen.

Dieselbe vollendete Durchmodellierung der nackten Fleischteile und dieselbe Schönheit der wohl proportionierten Körperformen, wie sie die Christusfigur des Aschebroich-Epitaphiums auszeichnen, darf man auch einem lebensgrossen, polychromierten Kruzifixus in der Turmhalle der Überwasserkirche nachrühmen, der, wie mir mitgeteilt wurde, dort ehemals den Hochaltar im Chore geschmückt haben soll. Leider ist das schöne Werk, das in Holz geschnitzt ist, durch eine spätere Restauration und erneute Polychromierung in seiner ursprünglichen Wirkung stark entstellt. Die offenbar neu angefügten Arme und Hände sind überaus mässig und kunstlos gearbeitet. Dagegen zeigt der übrige Körper noch die alten, prachtvollen Linien und Formen, die namentlich beim Anblick von der Seite eine ungemein geschmackvoll bewegte Silhouette gewähren. Der Kopf mit den langen, dunkeln Locken ist, ohne schön zu sein, doch wieder

wunderbar edel und in seiner durchaus naturalistischen Gesichtsbildung von um so seelenvollerem Ausdruck des überstandenen Leidens. Die Augen sind geschlossen, und der Mund mit der charakteristisch vorgebauten Oberlippe wenig geöffnet, sodass man die Zähne zwischen den bläulich gefärbten Lippen hervorschimmern sieht. Der spärliche, dunkele Bart, der das Kinn frei lässt, und der schmale, dünne Schnurrbart, der gleichsam den Leidenszug von Nase zu Mund noch verstärkt, geben dem Gesichte einen unsagbar traurigen, fast erschreckenden Todesausdruck. Der Körper ist vom schönsten Ebenmass aller Teile, jede Muskulatur ist richtig und an richtiger Stelle vorgetragen, die vorgewölbte Brust, der eingezogene Leib und die schön geformten, übereinander gehefteten Beine sind tadellos und verdienen unsere vollste Anerkennung. Ausser dem Schmerzenszug um den Mund erinnert nichts mehr an die ausgestandenen Qualen des Todeskampfes. Das Opfer ist vollbracht, und der Körper in der Ruhe des Todes wieder zu seiner vollen Schönheit und Gesetzmässigkeit zurückgekehrt. Gerade von Gröninger hätte man eher einen krass realistischen, in verzerrter Agonie dargestellten Christus, denn diesen milden, in versöhnender Ruhe hingeschiedenen Erlöser erwartet. Um so dankbarer sind wir dem Künstler, der sich bei diesem Vorwurfe nur von dem Gefühle der Schönheit leiten liess, und uns mit dem erschreckenden Anblicke eines vom Todeskampfe entstellten Leichnams verschonte. Gröningers Stil ist unverkennbar und zeigt uns die Merkmale seines gereiften Könnens. Das Werk wird aus dem Anfang der dreissiger Jahre stammen

Um diese Zeit mögen auch drei überlebensgrosse, leider sehr verwitterte Sandsteinfiguren entstanden sein, die ebenfalls auf Gröninger zurückgehen dürften und heute zum Schmucke einer Mauer hinter dem Vikariatsgebäude [1]) zu Münster dienen. Zwei von ihnen stellen offenbar Apostel dar und sind allem Anscheine nach die Reste einer Folge von Apostelgestalten, die wohl ehemals irgend eine Münsterische Kirche geschmückt haben werden. Die dritte ist weniger gut und zeigt einen kurzgelockten, bartlosen Ordensgeistlichen in einem reich geschmückten, mit dichten Ornamentmustern übersponnenen Priestergewande, der in einem Buche liest. Die beiden Apostel sind von wahrhaft monumentaler Grösse und Kraft der Auffassung, von einer imponierenden Art der Haltung und Gewandung, wie sie eben zu jener Zeit in Münster nur Gröninger zu Ge-

1) Domplatz 25.

bote stand. Der eine, dessen Gesicht leider völlig zerstört ist, präsentiert eine hohe, stattliche Männergestalt von stolzer, vornehmer Haltung. Sein Kopf ist bärtig, langgelockt, geradeausgerichtet, die Rechte ruht in edler Geste auf der Brust, und die gesenkte Linke hält ein Buch. Seine Kleidung besteht aus einem bis zu den Knieen reichenden, gegürteten Leibrocke, in fein gefälteten Pumphosen, die unten in den Schäften der Stiefel stecken, und in einem prachtvoll umgelegten Mantel, der hinten in grossen Motiven den Rücken hinab bis zum Boden fällt. Der andere, eine jugendlich hagere Gestalt mit langen Locken und bartlosem Gesicht, steht den Kopf gesenkt mit krausgezogener Stirn in tiefen, ernsten Gedanken versunken da. Das linke Bein hat er über das rechte geschlagen und die Arme unter dem weiten Mantel über der Brust verschränkt. Durch diese Manipulation erhält die Figur eine Grosszügigkeit des Umrisses, die wahrhaft bedeutend und monumental wirkt. Die Technik beider Figuren ist, bei aller Tendenz nach grossen, dekorativen Linien, doch von weicher, flüssiger und flotter Art der Meisselführung. Sie zeigt den Künstler auf der Höhe seiner Meisterschaft.

Das gilt auch von den zwölf lebensgrossen, gleichfalls aus Baumberger Sandstein gefertigten Apostelgestalten, die sich heute in der Kirche zu Bösensell befinden. Aller Wahrscheinlichkeit nach stammen sie, wie auch der übrige Schmuck des Gotteshauses, aus einer der Kirchen Münsters. Wenigstens sind sie nach Aussage des dortigen Herrn Pfarrers nicht ursprünglich in der Kirche vorhanden gewesen. Es sind interessante, trefflich durchgeführte Statuen, die sich sowohl durch ihre realistische Bildung der charaktervollen Köpfe, wie auch durch ihre grosszügige, edelschöne Gewandbehandlung auszeichnen. Wenn sich auch hie und da eine Handbewegung wiederholt, so muss man doch in jeder Beziehung die Mannigfaltigkeit der Motive in Haltung und Ausdruck bewundern. Man wird ihrer Vortrefflichkeit erst recht bewusst, wenn man die Figuren mit den Apostelgestalten von Gerhards Bruder Heinrich an den Pfeilern des Paderborner Domes, oder mit denjenigen seines Schwagers Kross in der Petrikirche zu Münster vergleicht. Dort eine Reihe wild manierierter oder hölzerner und kunstlos ausgeführter Gestalten, hier eine prächtige Folge charakteristischer Männerköpfe, die uns jeden der Apostel nach Charakter, Stand und Alter in künstlerisch hervorragender Weise zu verkörpern sucht. Dadurch dass die Figuren bei ihrer früheren Aufstellung sicher als Pfeilerfiguren dienten und mit ihren Gesichtern alle nach dem Chore hinschauten, haben sechs ihren Kopf über die linke Schulter, die

andern sechs ihn über die rechte Schulter gewendet. Trotzdem hat auch hier der Künstler seine Aufgabe mit Geschick gelöst und das gleiche Motiv in zwangloser und glücklicher Weise zu variieren vermocht.

Der erste beim Eintritt in die Kirche rechterhand ist Bartholomäus. Obwohl die Bestimmung der einzelnen Figuren wegen der grösstenteils zerstörten Attribute nicht unfehlbar sicher ist, so dürfte doch in diesem kurz- und krausgelockten, bartlosen Jünglingskopfe mit den energischen, fast finster und verbissen dreinschauenden Zügen wohl kaum ein anderer als Bartholomäus zu erblicken sein. Die linke Hand ruht vorn auf der Brust, die rechte (erneuert) ist gesenkt, die Stirne gefurcht, das Auge spähend, der Mund gekniffen und das Kinn vorgeschoben. Man möchte glauben, dass ihn ein heiliger Zorn erfülle. Ein Kopf, ähnlich den Propheten Donatellos am Florentiner Kampanile.

Der zweite Simon (?) ist eine schlichte, vornehme Greisengestalt. Sein langer, namentlich schön drapierter Mantel legt sich wie eine Kapuze hinten über den Kopf. Das Gesicht ist fein, schmal und von einem langen Barte umgeben. Der Blick der tiefen Augen gesenkt, als sähe er in das aufgeschlagene Buch, das er in der Linken hält. Die Rechte ist wieder erneuert.

Der dritte dürfte Philippus sein. Mit einer stolzen Festigkeit und Zuversicht blickt er nach oben. Sein noch jugendlicher Kopf ist oben kahl und hinten kurz gelockt, sein linkes Bein leicht geknickt und vorgestellt. Mit der Linken stützt er in etwas ungelenker Weise ein Buch auf dasselbe.

Dann folgt Andreas mit kahlem Kopfe, aber langem, über die Brust herabwallendem Spitzbarte. In zwangloser Weise lehnt er sich an das Instrument seines Martyriums an. Der linke Arm hängt leicht über einen Balken des Kreuzes hinweg, das rechte Bein ist einfach vorgestellt, und die rechte Hand rafft den Mantel zu malerisch prächtiger Faltendrapierung an sich.

Johannes mit dichten, krausen Locken ist ein edler, hübscher Jüngling, der in der Linken den Kelch hält und die Rechte gebeugt erhoben hat. Der Mantel knotet sich ihm an der rechten Seite mit schönem Faltenschwunge.

Der letzte in dieser Reihe, Petrus, steht wie ein Fels auf beiden Beinen fest auf, in jeder Hand einen gewaltigen Schlüssel und überdies unter dem rechten Arme auch noch ein Buch haltend. Der Kopf mit der traditionellen Haartracht blickt ernst und bedeutend in die Ferne hinaus.

Ihm gegenüber auf der andern Seite steht Paulus. Er entspricht wohl am wenigsten unserer Vorstellung von dem gewaltigsten der Apostel. Es ist ein mehr sanftes, bärtiges Männergesicht, das seinem ganzen Typus

nach weit eher einem Christus eignete. Dieser Eindruck wird noch verstärkt durch die Weltkugel, die er als Zeichen des Weltapostels in der Linken trägt. Man hält ihn eher für den salvator mundi, zumal das Schwert, das er wohl ehemals in der erhobenen Rechten hielt, heute abgebrochen ist.

Eine prächtige, realistisch aufgefasste Gestalt ist Jakobus der Ältere. Er trägt auf dem bärtigen Kopfe einen hohen, modischen Hut, an den Füssen die beliebten Stiefel mit Tuchüberschlag, ferner Pumphosen und einen halblangen, gegürteten Leibrock. An der rechten Seite hängt ihm Pilgertasche und Rosenkranz. Die Rechte ruht auf der Brust, die Linke erfasst in vornehmer Weise ein Mantelende. Sein Gesicht ist energisch, ruhig und zuversichtlich.

Matthäus steht da wie ein griechischer Redner. Wundervoll schlingt sich der Mantel um seinen Leib und fällt mit einem Zipfel in prächtigen Zickzackfalten über die rechte Schulter fast bis auf den Boden herab. Die rechte Hand ist abgehauen, die gesenkte Linke fasst ein Buch und der schöne, bärtige Kopf schaut klar und fest nach der rechten Seite hinaus.

Bei Jakobus dem Jüngern erkennt man sofort sein verwandtschaftliches Verhältnis zu Christo. Er hat ein sanftes, feines Gesicht mit kurzem Barte und langen Locken. Die Linke hält ein Buch, die Rechte, halb nach vorne gehoben, einen nicht mehr zu erkennenden Gegenstand. Seine Gewandung interessiert ebenfalls durch schöne, wirkungsvolle Faltenmotive.

Thadäus zeigt einen feurigen, kühn hinausblickenden Kopf mit zweispitzigem Barte und wildem, ungepflegten Haar. Die Rechte hat er etwas eckig und unschön in die Seite gestemmt. Schöne, lange und flotte Gewandfalten.

Der letzte endlich, Thomas, trägt in der Rechten ein Buch und das Zeichen seines Martyriums. Die Linke ist abgebrochen. Charaktervoller, individueller Kopf mit langem, über die Brust herabfallendem Spitzbarte.

Sämtliche Figuren stehen auf flachen, gefälligen Konsolen, die mit einem echt Gröningerischen Cherubimkopfe geschmückt sind. Leider sind sie heute mit einem entstellenden, weissen Ölfarbenanstrich bedeckt. Vielleicht waren sie früher polychromiert. Möchte die demnächst in Aussicht genommene Restauration der Kirche sich auch dieses, ihres kostbarsten Schmuckes liebevoll annehmen und die schönen Figuren wieder von der Tünche befreien und in ihren ursprünglichen Zustand zurückversetzen. Sie gehören mit zu den besten Skulpturwerken des westfälischen Landes.

Zwei ähnliche, aber doch nur handwerksmässig durchgeführte Statuen findet man auch im Chore der alten Kirche zu Billerbeck. Sie stellen in beinah lebensgrossen Sandsteinfiguren den salvator mundi und Maria als Himmelskönigin dar. Die Gewandung ist lange nicht so gross umgelegt, und der Ausdruck so unendlich viel flacher, als bei den vorigen Figuren, dass sie wohl nur als minderwertige Werkstattfiguren gelten dürfen. Die bei beiden Figuren gleiche Inschrift auf den Konsolen lautet: Rūdus Nobilis Equestris ordinis vir Henricus Leidebuer de castro Brochmullen Cath. Eccliae Mon. Can. archus Billrebecke P.C. Anno 1618. Ausser diesen beiden Statuen besitzt die Kirche auch noch eine Kreuzigungsgruppe an der Aussenseite des Turmes und zwei Altäre, von denen einer heute in der nahe gelegenen Waldkapelle beim Ludgerusbrunnen Unterkunft gefunden hat, der andere aber als „Bodenbelag" mit der Rückseite nach oben im Chore eingemauert ist. Beide Altäre sollen der Tradition zufolge von Gröninger aus Münster stammen. Da aber der eingemauerte Altar, wie mir dies ein früherer Lehrer der dortigen Schule mitteilte, mit dem Monogramme des Künstlers bezeichnet gewesen sei, so möchte ich, obwohl die örtlichen Beziehungen mehr für die Herkunft aus Münster sprechen, bezüglich der Autorschaft eher an Heinrich, als an Gerhard Gröninger denken, zumal auch die Kreuzigungsgruppe und der Altar in der Waldkapelle alle Kennzeichen von Heinrichs Stil tragen. Ich werde daher auch erst bei Besprechung von dessen Werken auf diese Arbeiten eingehen. —

Dagegen dürfte eine lebensgrosse, polychromierte Madonnenfigur aus Sandstein, die sich unter der Statuenfolge im Chorumgange des Domes zu Münster befindet, wieder von unserem Künstler herrühren. Sie zeigt namentlich in der Bildung der tiefen Augen mit den nach der Nase hin hochgezogenen Brauen, der Stirn und des schmerzlich geöffneten Mundes ganz die Weise von Gröningers Stil. Ihre Haltung mit dem seitwärts geneigten Kopfe, sowie die Stellung der Arme und Hände lässt vermuten, dass sie ehemals zu einer Gruppe der Beweinung Christi, oder zu einer Kreuzigung, oder Grablegung, deren andere Figuren verloren gegangen sind, gehört habe. Überschlank und in faltenreiche Gewänder gehüllt zeigt sie jene dekorative Art der Meisselführung, wie sie auch den Figuren der Kreuzigungsgruppe an der St. Mauritzkirche eigen ist. Diesen Figuren steht sie ihrem ganzen Charakter nach überhaupt sehr nahe. Losgelöst und herausgerissen aus ihrer ehemaligen Umgebung hat ihre Haltung als Einzelfigur jetzt etwas Unnatürliches und Unverständliches, was sie uns zusammen mit dem modernen, äusserst geschmacklosen Farbenanstrich nicht gerade sehr sympathisch macht. Es ist aber durchaus keine

minderwertige Figur, die künstlerisch z. B. sehr viel höher steht, als die wohl später als Gegenstück ihr zugesellte, gerade gegenüber befindliche Figur des jugendlichen Johannes, der ungemein süsslich und manieriert erscheint.

Ein paar unbedeutende Einzelfiguren Gerhards sind sodann noch die beinah lebensgrosse, nicht polychromierte Petrusstatue in der Paradieseshalle im Dome zu Münster, eine eckige, halt- und gestaltlose Figur, offenbar aus seiner Frühzeit, die mit charakteristisch geäderter Linken einen mächtigen Schlüssel in überaus ungelenker Weise auf ihr vorgestelltes, linkes Bein stemmt, während sie mit der Rechten ein aufgeschlagenes Buch hält, und ein kleines, etwa 50 cm hohes, aber recht gut durchgeführtes Sandsteinfigürchen im Besitze des Herrn Rittmeisters von Zur-Mühlen auf Haus Ruhr, das einen langbärtigen, mit Mantel, Krone, Stiefel und Lederkoller bekleideten Kaiser, wahrscheinlich Karl den Grossen, darstellt. Nach Aussage seines Besitzers soll es von einem Münsterischen Kirchenaltare stammen. Auch die beiden lebensgrossen Kriegerfiguren, die Herr von Zur-Mühlen in den Nischen seines Bibliothekgebäudes hat aufstellen lassen, dürften auf Gröningers Werkstätte zurückzuführen sein. Es sind rein dekorativ gehaltene, aber nicht übel charakterisierte Soldatengestalten in der bekannten, römischen Ausrüstung.

Weiter besitzt Herr Bildhauer Kortmann in Münster noch ein kleines etwa 75 cm hohes, gut durchgeführtes, aber leider stark zerstörtes Figürchen irgend eines Apostels mit charakteristischem, bärtigen Kopfe. Und nicht übergehen möchte ich auch eine kleine, krausgerandete, ovale Kartusche mit der Jahreszahl 1629 und dem Namen des Stifters Henrikus Borcken, die sich im innern Domhofe an der Mauer der Seitenschiffwand angebracht findet. Sie wird von einem paar ganz allerliebsten, echt Gröningerischen Engelknaben von köstlicher Bewegung und Durchführung der kleinen Glieder gehalten. Wahrscheinlich haben wir es hier mit dem Reste eines grösseren Werkes zu tun.

Ferner habe ich hier noch zwei kleine, wenig bedeutende, durch erneuerte Polychromierung freilich auch entstellte Sandsteinfigürchen unseres Künstlers zu erwähnen, die die interessante, durch Nordhoff eingehend gewürdigte Kirche zu Nienberge unter ihren mancherlei alten und nicht wertlosen Skulpturen beherbergt. Die etwa 80 cm hohen Statuetten, die auf Konsolen an den Pfeilern der Orgeltribüne angebracht sind, stellen den heiligen Rochus und den heiligen Sebastian vor. Der erstere ist ein bärtiger, schöner Mann mit charaktervollem Kopfe, guter Haltung und Gewandung, der in der rechten den Pilgerstab trägt und mit der Linken auf die Pestbeule am Oberschenkel seines vorgestellten, entblössten, linken

Beines zeigt. Der heilige Sebastian ist eine schöne, lockige Jünglingsgestalt, von jenen überschlanken, eleganten Proportionen, die Gröninger in seinen späteren Jahren liebte. Bis auf die Lenden nackt steht er mit auf den Rücken gefesselten Händen an einem Baume und hebt den hübschen Kopf zum Himmel empor. Echt Gröningerisch ist die Muskulatur des nackten, anatomisch völlig korrekten, aber nicht gerade sorgfältig ausgearbeiteten Körpers. Das Motiv der Stellung mit dem vorgeneigten Oberkörper, dem zurückgebeugten Kopfe, dem eingezogenen Leibe und dem hochgestellten, rechten Fusse erinnert auffallend an Michelangelos gefesselten Sklaven vom Juliusdenkmal im Louvre. Sogar das Band über der Brust fehlt nicht und ist hier in geschickter Weise als Fessel für den Oberkörper benutzt. Ob Gröninger Michelangelos Wunderwerke gekannt hat? Man möchte es hier in der Tat fast glauben. Wenigstens sollte man vermuten, er habe Stiche oder Zeichnungen nach ihnen zu Gesicht bekommen. Eine Jahreszahl oder Inschrift ist nicht vorhanden. Doch gehören die Figürchen sicherlich der Spätzeit seines Schaffens an.

Sehr fein durchgeführt, aber stark lädiert ist ein zweites Figürchen eines heiligen Sebastian, das sich im bischöflichen Museum hierselbst befindet (Nr. 1). Es ist etwa 50 cm hoch, aus Alabaster gefertigt und mit allen Kennzeichen Gröningerischer Stilweise versehen. Auch bei ihm glaubt man Michelangelos Sprache vernehmen zu können.

Ob eine grössere Relieftafel mit der Darstellung des jüngsten Gerichtes, die sich im inneren Domhofe befindet, auf Gröningers Hand zurückgeht, lässt sich bei dem gänzlich verwitterten Zustande der Figuren schwer entscheiden. Doch möchten einige der etwas besser erhaltenen Köpfe der Apostel mit ihren scharf geschnittenen Gesichtern und ihrer tiefen Augenbildung sehr für diese Vermutung sprechen. Das Relief scheint ehemals als Füllung einer Türlunette oder zu ähnlichen Zwecken gedient zu haben. Wenigstens zeigt es die Form eines Dreiecks mit gerundeten Hochseiten. Soweit sich noch erkennen lässt, sind die Figuren mit vielem Geschick in den Raum hineinkomponiert und im allgemeinen auch von origineller Erfindung der Motive. Manches ist allerdings auch wieder überaus mässig und geht kaum über das Handwerksmässige hinaus. Ein interessantes Werk ist die Tafel aber immerhin.

Zu beiden Seiten des Chores im Dome befinden sich zwei gleichförmig aufgebaute Altäre, die ich hier nicht unerwähnt lassen darf, weil der eine[1]) als Hauptschmuck eine Relieftafel mit der Auferstehung Christi

1) Abgebildet in Ortweins Renaissance. Abt. 28.

zeigt, deren Figuren stark an Gröninger gemahnen, wenn nicht gar von ihm selbst herrühren. Beide Altäre ruhen je auf einem Unterbau, der aus der Barokzeit stammt und mit Blumenguirlanden, Füllhörnern, kleinen, unbedeutenden Bischofsgestalten und einer Konsole mit zwei sich zu einander neigenden, sehr schönen Cherubimköpfen geschmückt ist. Ihre oberen Aufsätze enthalten in viereckigen, ornamentierten Rahmen ein Reliefbild, das von buntfarbenen, kleinen Alabastersäulen flankiert wird. Ein zweites, um ein geringes schmaleres Stockwerk, das oben mit einem segmentförmigen Giebelstücke abschliesst, enthält dann noch in drei kleinen Nischen, die ebenfalls wieder durch bunte Alabastersäulchen eingefasst werden, kleine, aber sauber gearbeitete Freifigürchen von männlichen Heiligen und weiblichen Tugenden. Die Ornamentik beider Altäre mit ihren streng geometrischen, regelrechten Mustern hat mit Gröninger kaum etwas zu tun. Sie lässt eher an den Meister des Büren-Epitaphs im nördlichen Seitenschiffe denken. Ebenso hat auch die Relieftafel des zweiten Altares, die die Himmelfahrt Christi vergegenwärtigt, nur sehr wenig von Gröningers Art. Sie macht überhaupt den Eindruck, als wäre sie in späterer Zeit in Anlehnung an ein älteres Vorbild nachgeschaffen worden. Namentlich sieht die Figur des am Boden sitzenden Johannes in seinem weiten, wie vom Winde aufgeblähten Mantel mit dem Adler neben sich recht wenig renaissancemässig aus. Man würde sie lieber einem Barockkünstler zuschreiben. Jedenfalls ist dieses Reliefbild ungleich schwächer und lange nicht so sorgfältig gearbeitet, als das des ersten Altares, wo die Figuren schöne, schlanke Proportionen, gute, charaktervolle Köpfe und interessante Bewegungsmotive zeigen. In der anatomischen Durchbildung der Körper, vor allem in der Wiedergabe der Muskulatur an Armen und Beinen glaubt man Gröningers Handschrift erkennen zu müssen, zumal die Komposition fast identisch mit der des Auferstehungsreliefs zu Westbevern ist. Die Tafel ist oben halbrund geschlossen, sodass in den Zwickeln noch lagernde Viktorien Platz gefunden haben. In ihrer Mitte steht der Sarkophag, dessen Deckel eben durch den aufschwebenden Heiland bei Seite geschoben ist. Christus schwebt in schönem Linienschwunge, die Siegesfahne in der Linken, die Rechte hoch erhoben, von Wolken umgeben, zum Himmel empor. Sein flatternder Mantel umgibt seinen schlanken, muskulösen Körper wie ein Segel. Die Figur erinnert sehr an die triumphierende Christusgestalt auf dem Plettenberg-Altare und an den auferstehenden Christus am Dorgelo-Epitaph. Links unten steht ein Wächter in römischer Kriegerrüstung und schaut voll Staunen dem auffahrenden Heiland nach. Mit der Rechten stützt er sich auf seine Lanze, mit der Linken sucht er einen älteren, noch ruhig schlafenden Kollegen zu wecken.

Rechts liegt ein junger Mann, eben aus dem Schlafe aufschreckend und nach der Wundererscheinung sich umwendend, am Boden. Mit beiden Händen sich aufstützend will er entsetzt aufspringen, um davon zu eilen. Hinter dem Sarge weist ein Mann mit dem Finger nach oben und macht so noch ein paar andere Wächter auf den Vorgang aufmerksam. Die Szene ist sehr geschickt komponiert und die einzelnen Figuren von grosser Lebendigkeit des Ausdrucks. Doch ist das Ganze nicht eben bedeutend. Die Inschrift auf dem Untersatze lautet: „Reverendo nobili equestrisque ordinis viro D. Godfrido a Raesfeldt Cathedralis huius ecclesiae ad annos 17. Decano dignissimo pietate in cultum divinum (quod testut chorus ñr) flagrantiss. liberalitate tum in egenos (que docet Ludinghusium) tum in eccliam et remp. (quod monstrat Seminariū) munificentiss. hic inter duos frēs epūm et Thesaurium Anno 1586 octobr. 24. sepulto, constituti executores mnemosinon hoc Christi resurgentis qui et illum ad aeternam vitam resurgere faciat sic iussi posuerunt."

Die Himmelfahrt auf dem andern Altare ist recht handwerksmässig und ohne Originalität in der üblichen Weise dargestellt. In der Mitte der Berg Tabor mit den hinterlassenen Fussstapfen des Heilandes, darüber der schwebende Christus, aber nur noch mit den Füssen und einem Teile seines Gewandes sichtbar, um den Berg die versammelten und erstaunt nach oben blickenden Apostel und Maria und im Vordergrunde sitzend, als einzig originelle Figur, der jugendliche Johannes in einem Buche schreibend mit dem Adler neben sich. Die Inschrift dieses Altares lautet: „Reverendo nobili magnifico equestrisque ordinis viro D. Goswino a Raesfeldt Cathedralis huius eccliaead años 12 preposito dignis singulari prudentia et magnificentia quasi heroica predito inter proceres regiminis huic patrie primario catholice religionis assertori strenuo, hic anno 1586 die quidem Decembris 18 sepulto, constituti executores mnemosinon hoc Christi ascendentis qui et illum ad ecclesia regna ascendere faciat, sic iussi posuerunt."

Aus den letzten Lebensjahren des Künstlers, also aus der Zeit nach seiner Rückkehr von Rheine, müssen sodann drei kleinere Epitaphien herrühren, von denen zwei, ziemlich verwittert, an der Aussenseite des Turmes der Überwasserkirche zu beiden Seiten des Eingangs hängen, das dritte, etwas besser erhalten, im inneren Hofe des Domes angebracht ist. Alle drei Werke haben die Darstellung des ecce homo zum Gegenstande und zwar in jener Auffassung, die wir vom Lethmate- und vom Westerholt-Epitaphium her kennen. Die beiden Werke an der Überwasserkirche sind ungefähr gleich gross, aus Sandstein gearbeitet und von derselben Form.

Eine Relieftafel von Pilastern eingefasst, darüber ein Gebälke und unter dem Fussgesimse eine Inschriftkartusche. Auf dem einen ist nur Pilatus und Christus, auf dem andern ausser diesen noch der übliche, römische Krieger dargestellt. Bei beiden zeichnet sich die Christusfigur durch geschmeidige, schlanke Proportionen, schöne, schwungvolle Haltung und tüchtige Modellierung des Nackten aus. Es sind genau dieselben überschlanken Gestalten, wie auf dem Plettenbergschen und Meinertschen Altare. Namentlich fällt die grosse Verwandtschaft mit der Christusfigur im Thomasrelief des ersteren auf. Als Stifter nennt das eine Epitaphium das Ehepaar Rotgerus Vinhage und Engelina Hense (gest. 27. Sept. 1647), das andere den Ludovikus Rump (gest. 18. Mai 1635) und seine Gattin Richmodis Breckers. Da bei beiden Werken nur das Todesdatum je eines Teiles der Ehegatten angegeben ist, so scheinen die Aufträge wohl nur von den überlebenden Personen an den Künstler ergangen zu sein, deren Todesdaten nachzutragen dann später vergessen worden ist. Wir wissen, dass ein Vetter von Gröningers Schwiegermutter den Namen Vinhage führte. Möglich, dass dieser oder ein Sohn desselben hier gemeint ist. Auch der Name Hense ist uns früher begegnet. Wir hörten, dass Gröninger sein Haus auf dem Bült an einen Schneidermeister dieses Namens verkauft hatte und mit ihm deswegen in einem Prozesse lag.

Das Epitaphium im innern Domhofe ist etwas grösser als die vorigen und enthält ausser den drei Hauptfiguren zudem noch einige Nebenpersonen vor einer flachgehaltenen Architektur im Hintergrunde. Auch sind hier die Figuren nicht ganz so schlank und auch nicht ganz so gut durchgeführt als dort. Aber der Gröningerische Charakter ist doch auch hier unverkennbar. Die Form des Epitaphs ist die gleiche wie dort. Doch haben hier die flankierenden Pilaster eine ganz flach gehaltene, eigenartige Dekoration erhalten, die an einem schmalen Bande die verschiedenen Marterwerkzeuge Christi aufgereiht zeigt. Gewidmet ist das Epitaphium dem am 14. September 1646 verstorbenen Vikarius Gottfried Herdingh. Für einen Bürgermeister dieses Namens, vielleicht einen Bruder des Vikars, hatte Gröninger noch zu Lebzeiten des Hans Lacke einen Kamin ausgeführt.[1])

1) Eine ecce homo-Darstellung im südlichen Querschiffe der Johanneskirche zu Osnabrück erinnert stark an unsere Epitaphien. Besonders die Art und Weise, wie der Körper des Pilatus hinter dem hochgehaltenen Mantel Christi in die Fläche zurücktritt, stimmt auffallend mit der gleichen Behandlung auf einem der Epitaphien an der Überwasserkirche überein. Die Figuren des Osnabrücker Werkes sind stark in die Länge gezogen und arg verzeichnet. Nur der Kopf des Heilandes mit seinem schmerzlichen Gesichtsausdrucke ist künstlerisch wertvoller.

Von Gröningers Tätigkeit als Baumeister wird uns ausser jenen früher angeführten Stellen nichts weiteres mehr berichtet. Was wir in seinem Prozesse mit dem Junker von Vörde über ihn als Baukünstler erfahren, ist nun gerade nicht besonders geeignet, uns eine gute Meinung von seiner Befähigung auf diesem Gebiete zu erwecken. Auch lässt sich aus der Architektur seiner Altäre und Epitaphien, die, wie wir gesehen haben, doch manchmal recht kraus und willkürlich sind, kein Rückschluss auf seine baukünstlerische Veranlagung machen. Dahingegen wird man doch, wenn man die schöne Galerie des Schlosses zu Darfeld betrachtet, kein ungünstiges Urteil über ihn als Architekten fällen dürfen.

Die Galerie ist nach den früher mitgeteilten Prozessnachrichten im Jahre 1612 von Gröninger begonnen worden und muss im Jahre 1616 bei Beginn des Prozesses bis zu einem gewissen Grade fertig gestellt worden sein. Nach der Klage des Junkers sind damals die Galerien zu enge, die Bilder zu unförmig und das Fundament zu schwach gewesen, um noch einen weiteren Aufbau zu tragen. Wir hörten, dass daher nach Prüfung der Sachverständigen Gröninger sich verpflichtete, mit seinem Kollegen Albert zum Hülse den Bau aufs neue aufzuführen. Wie viel hierbei heruntergerissen, geändert und zur Zufriedenheit des Junkers besser gemacht worden ist, entzieht sich natürlich unserer Kenntnis. So wie die Galerie des vor einigen Jahren bis auf diesen schönen Schmuck fast gänzlich niedergebrannten, aber wieder neu aufgebauten Schlosses heute vor uns steht, ist sie allerdings noch immer etwas engbrüstig, nur eine Arkade tief und wie ein langer, schmaler Korridor gestaltet, der, wie üblich, die Verbindung längs der Zimmerfluchten herstellen soll. Auch war, wie man aus älteren, vor dem Brande aufgenommenen Abbildungen des Schlosses ersehen kann, kein Stockwerk mehr darüber gebaut, sondern das Dach in unschöner, unvermittelter Weise direkt über dem Gesimse angeschlossen, vielleicht, weil die Fundamente nicht hinreichten, um noch eine weitere Mauerlast aufzunehmen. Sonst aber darf die Galerie, was schöne Verhältnisse und geschmackvolle Anordnung und Gliederung anbetrifft, zu den besten Werken ihrer Art hier zu Lande gezählt werden. In vielfacher Hinsicht wird man sogar an Wilhelm Vernickels klassisch schöne Vorhalle des Kölner Rathauses erinnert, die Gröninger möglicherweise gesehen haben dürfte. Da er in seinem Prozesse mit Johann von Bocholt zur Entscheidung ihrer strittigen Stilfrage Sachverständige aus Köln erbitten will, so hat er nach dort wohl sicherlich Beziehungen gehabt, zumal er ja auch, wie wir wissen, für den dortigen Domherrn von Rheden ein Werk in Auftrag hatte. Wie dem auch sei. Manche Anklänge sind an das Kölner Meisterwerk vorhanden. Schon das originelle Nebeneinander von Rund-

und Spitzbogen, sowie der wirksame Wechsel der Säulenordnung im oberen und unteren Stockwerke und das so kräftig in die Erscheinung tretende Motiv der auf hohen Stylobaten gestellten Säulen, rufen die dortige Anlage in die Erinnerung zurück.

Das Ganze ist im stumpfen Winkel gebaut und zwar so, dass sich in der Mitte eine breitere Arkade, die unten als Torweg dient, befindet und links und rechts je fünf Arkaden anschliessen, von denen die erste auf jeder Seite etwas schmaler und in dadurch motivierter Weise im Spitzbogen geschlossen ist, während die übrigen Rundbögen zeigen. Die Schlusssteine der Bögen und ebenso die Zwickel sind mit echt Gröningerischen Engelköpfen geschmückt. Die Säulen, die im Untergeschosse glatt und mit ionischen Kapitälen versehen sind, oben dagegen geriefelt der korinthischen Ordnung angehören, stehen auf hohen Sockeln, deren Vorderseiten im oberen Stockwerke Muschelnischen zieren, die wohl ursprünglich mit jenen „unförmigen" Bildwerken gefüllt waren. Auch zieht sich hier zwischen den Sockeln eine Balustrade von zierlichen Säulchen hin, die zur Erhöhung des trefflichen Eindrucks nicht unwesentlich beiträgt. Die weit vorragenden und von einem Zahnschnitte begleiteten Gesimse verkröpfen sich um die Säulen. Über dem Torbogen endlich befindet sich zwischen zwei ausgehauenen Wappen eine von Rollwerk, Fruchtgehängen, Löwenmasken und Engelköpfen umgebene Kartusche, auf der die bezeichnenden Worte stehen: „labore et constantia Joest von Voerden zu Darvelt Vreden und Grotenborgh haet das Lahs Erbawen." Sicherlich wird der Eindruck des Werkes, als die Nischen des Obergeschosses noch mit ihrem plastischen Schmucke versehen waren, noch weitaus stattlicher und prächtiger gewesen sein, als heute. Aber auch so dürfen wir die Galerie des Schlosses, wenn auch nicht gerade als eine Meisterleistung, so doch als ein wohlgelungenes und stilgewandtes Bauwerk jener durchgebildeten Spätrenaissance bezeichnen, wie sie im Anschlusse an Sansovinos Markus-Bibliothek allenthalben auch in Deutschland massgebend wurde.

Ausser einer Statue des heiligen Michael, die man an dem Neubau pietätvoll wieder angebracht hat, die aber das üble Urteil des Schlossherrn nur allzu sehr rechtfertigt, habe ich zu Darfeld keine Bildwerke Gröningers mehr gefunden. Es ist eine ungeschlachte, völlig handwerksmässige Figur, etwa dreiviertel lebensgross in der beliebten, römischen Kriegertracht, mit einem dicken, „unförmigen," von langen Locken umgebenen Kopf. In der Rechten hält sie die Lanze, mit der sie den Drachen zu ihren Füssen ersticht. Eine Konsole mit Kartusche enthält folgende Inschrift: „Hilf Uns hier Kaempfen die Feinde zu dempfen Sankt Michael."

Ob Gröninger in Münster, oder sonst wo im Lande noch andere Bauten aufgeführt hat, lässt sich vorderhand nicht dartun. Vagen Vermutungen, die sich allenfalls an einige Münsterische Bauten anknüpfen lassen, möchte ich hier nicht Raum geben. Doch will ich zum Schluss noch eine kleine Arbeit mehr dekorativer Natur anführen, die ganz deutlich alle Kennzeichen seines Stils aufweist. Es ist dies die schon in Ortweins „Renaissance" abgebildete Türumrahmung an dem zurückliegenden Gebäudeflügel der Universität zu Münster, da wo sich jetzt der Aufgang zur Bibliothek befindet. Stark barock, doch nicht ohne originellen Reiz und von guter Durchführung verdient sie immerhin einen kurzen Blick der Betrachtung. Zwei auf hohe Sockel vorgestellte, am untern Schaftende eigenartig verzierte Säulen tragen ein gerades Gebälk und fassen die halbrund geschlossene, am Seitengebälk mit je einer bärtigen Maske verzierte Türöffnung ein. In den Zwickeln des Bogens schweben zwei nackte, gut modellierte Engelknaben, und oben auf dem Gebälke knieen, fast wie bekleidet von dem sie umgebenden, knorpeligen Rollwerk, zwei nackte, muskulöse, bärtige Männergestalten, die mit einer Hand eine ovale Kartusche halten, auf der man den heiligen Michael sieht, wie er mit seinen Füssen auf zwei sich am Boden windende Teufelsgestalten tritt. Oben über der Kartusche befindet sich ein baldachinartiger Abschluss, wie er ähnlich über der Statue des heiligen Mauritius im Dome angebracht ist. Das Ganze, aus Sandstein gefertigt, ist schon stark verwittert.

Dieselben schwebenden Engelknaben, die sich hier in den Zwickeln der Türumrahmung finden, kehren auch genau so an dem stark verkommenen Portale der ehemaligen Johanniterkirche, für die Gröninger ja auch einen Altar in Auftrag erhalten hatte, wieder. Ganz offenbar geht daher die Portalumrahmung ebenfalls auf unsern Meister zurück. Sie trägt die Jahreszahl 1620. Die halbrund geschlossene Tür wird eingefasst von zwei Pilastern, die eine krausgerandete Rankendekoration als Füllung führen. In den Zwickeln schweben die Engelknaben. Darüber legt sich ein breiter Architrav mit eingemeisselter Inschrift, darüber ein weit vorspringendes, von zwei kräftigen Eckkonsolen gestütztes Gesimse. Auf diesem erhebt sich zwischen zwei klobigen Eckvoluten ein Nischenaufsatz, in dem früher eine Freifigur gestanden haben mag. Die Arbeit ist wie die vorige rein dekorativer Art.

Aus dem vorhandenen Urkundenmateriale sind uns noch einige Arbeiten Gröningers bekannt geworden, deren Existenz heute nicht mehr nachweisbar ist, die aber möglicherweise doch noch nicht alle zerstört und vernichtet sind, sondern vielleicht später einmal wieder aufgefunden werden. Hierhin gehört:

1. Ein Sakramentshäuschen mit Figuren (salvator mundi, Johannes der Täufer, Melchisedek, Aron etc.) und Reliefbildern in Alabaster (Geisselung Christi, ecce homo, Abendmahl). Der noch vorhandene Kontrakt hierüber vom 28. Mai 1614 im Staatsarchiv zu Münster. Martini-Pfarre I. a. 72.

2. Ein Leichenstein für die Erben Weidenfelds, erwähnt im R. P. 1622. S. 387.

3. Der Hochaltar für die St. Johanneskirche, bestellt am 18. August 1622, erwähnt in den Prozessakten.

4. Ein Kamin für den Bürgermeister Herding, erwähnt im R. P. 1625. S. 158.

5. Ein Altar für Dr. Heerde, erwähnt ebendort.

6. Der Hochaltar für die St. Mauritzkirche, erwähnt in den Prozessakten, bestellt am 25. Januar 1629.

7. Ein Altar für die Ägidiikirche, erwähnt in dem Prozesse Gröningers mit seinem Gesellen Wilhelm Spannagel im Jahre 1631. R. P. 1631 S. 86.

8. Die vier Evangelisten und die vier Kirchenväter aus Stein für den alten Chor im Dom, erwähnt in einer Schuldverschreibung vom 23. Dezember 1633 an den Kaufmann Wilhelm von Höseden, bei den Prozessakten. „Teils waren sie damals schon gesetzt, teils sollten sie noch gesetzt werden."

9. Das Epitaphium für den Kölner Domherrn von Rheden zu Gassel, erwähnt im R. P. 1633. S. 46 und 56.

10. Das Epitaphium für den Dechanten des alten Domes Heinrich Plönnies, von den Testamentsvollstreckern bestellt, erwähnt in jener früher mitgeteilten Schuldverschreibung vom 13. Januar 1635 an den Kaufmann Wilhelm von Höseden, bei den Prozessakten.

11. Ein hölzerner Kruzifixus, erwähnt in einer Schuldverschreibung vom 17. April 1635 an den Krämer Johann Blume, bei den Prozessakten.

12. Die sieben „Doctores Mariae virginis" für den Dom zu Münster, erwähnt in einer Schuldverschreibung vom 28. April 1635 an den Kaufmann Heinrich Stille, bei den Prozessakten. Dort heisst es: „Derweil ich zu machen habe die sieben Doctores Mariae virginis im Hohentumb zu Münster vor deren angestellter Sodalität und Bruderschaft das Stück zu 125 Taler, die Gesimse ohne Marmorstein, wann die gemelte Stück mit marmornen Leisten werden aufgerichtet, das Stück zu 250 Taler, davon eines allbereits fertig ist, als nämlich die Kreuztracht Christi, welche ich vermelten Heinrich Stille verhypotiziere und überweise, dass er das Geld,

sobald ich dieselben geliefert habe, welches kürzlich wird geschehen, von einem ehrwürdigen Thumbkapitel empfangen soll."

13. Der Hochaltar für den alten Dom, erwähnt in einer Schuldverschreibung vom 26. Juni 1634 an die Witwe Arnold Mastebruch und in einer zweiten vom 12. Februar 1635 an den Krämer Johann Blume, bei den Prozessakten. In dem ersten Schreiben heisst es, dass das Werk „bereits in der Sakristei vorhanden" und „ohnlängst" aufgerichtet werden soll, in dem zweiten, dass er es „jetzund aufführe". Vielleicht sind die Seppenrader Stücke, wie ich dies früher schon bemerkte, Bruchteile dieses Werkes.

14. Ein heiliger Michael und ein heiliger Georg, erwähnt in einer Kämmereirechnung vom Jahre 1635. Dazu ein Wappen „so auf dieStücke gesetzt für 2 Thaler 14 Schilling."[1])

15. Ohne Zweifel war endlich auch das Epitaphium des Arnold von Bucholz, das ehemals an der Südseite des Chores im Dome zu Münster stand und von Fahne in seinem Werke „Die Dynasten, Freiherrn und Grafen von Bucholtz" Bd. 5 in einer freilich nur ungenügenden Abbildung wiedergegeben ist, von Gerhard Gröningers Hand. Die Einzelheiten der Architektur, der Bau der Ornamentik und das Figürliche des Werkes zeigen ganz den Geist und Stil unseres Künstlers. Ja es scheint, als ob das Kaiserfigürchen bei Herrn Rittmeister von zur Mühlen mit demjenigen in der oberen, linken Seitennische des Epitaphiums identisch sei. Wohin das interessante Werk gekommen ist, habe ich vergeblich zu erfragen gesucht. Nach der Abbildung zu urteilen, muss der Künstler hier noch mehr dem italienischen Geschmacke Rechnung getragen haben, als auf dem Plettenberg-Altare. Ja die Darstellung der Himmelfahrt, die sich auf der mittleren Relieftafel befindet, ist sogar in deutlicher Anlehnung an den oberen Teil aus Raffaels berühmter Transfiguration geschaffen. Der Künstler hat sich zwar nicht sklavisch an sein Vorbild gebunden, hat aber im allgemeinen die Körperhaltung und die Anordnung der Gewänder beibehalten. Nur hat er statt des schlafenden Jüngers links, den Alten mit dem Buche aus der unteren Gruppe des Gemäldes eingesetzt. Sodann hat er über seiner bedeutend gestreckter angeordneten Komposition noch die Taube des heiligen Geistes und Gott Vater mit der Himmelskugel in einer von Cherubimköpfen belebten Wolkenmasse nebst zwei grösseren, knienden Engelgestalten angebracht. In den seitlichen, die Relieftafel flankierenden Doppelnischen, stehen unten Maria mit dem Kinde als Himmelskönigin und der heilige Joseph, oben ein Kaiser und ein Bischof.

1) Wormstall, Veröffentlichung der historischen Kommission der Provinz Westfalen, herausgegeben von O. Hellinghaus. Münster 1898. Bd. I.

Hiermit wäre vorderhand die Liste der Arbeiten unseres Künstlers geschlossen. Möglich, dass bei der Inventarisation der Bau- und Kunstdenkmäler noch hie und da an einem abgelegenen Orte ein Werk des Künstlers gefunden wird. Der Hauptsache nach glaube ich jedoch so ziemlich alles aufgesucht zu haben, was an Skulpturwerken jener Zeit in Westfalen vorhanden ist und irgend nur mit Gröninger in Verbindung gebracht werden konnte.

Gröningers Entwicklungsgang.

Treten wir nun nach Betrachtung der Werke der Frage näher, wie und unter welchen direkten Einflüssen sich Gröningers Stil entwickelt hat, so kommt zur Beantwortung dieser Frage natürlich in erster Linie die Kunst seines Bruders in Betracht. Wir haben früher gehört, dass er bei diesem seine Lehrzeit durchgemacht und seine ersten künstlerischen Eindrücke empfangen hat. Als ihm im Jahre 1608 vom Magistrate der Stadt Paderborn das von seinem Bruder ausgestellte Lehrzeugnis beglaubigt wurde, war er ein Mann von 26 Jahren. Er konnte also in Anbetracht seines Alters schon etwas Tüchtiges gelernt und geleistet haben. Da sich indessen kein einziges selbständiges Werk aus jener Zeit von Gröninger erhalten hat, es auch schwerlich gelingen dürfte, den Anteil seines Schaffens an den Werken Heinrichs zu bestimmen, so sind wir leider über die erste Periode seiner Kunsttätigkeit ganz und gar im unklaren, und wir müssen uns schon an seine ersten Arbeiten in Münster wenden, wenn wir überhaupt ein Urteil über den Grad seiner damaligen künstlerischen Leistungsfähigkeit gewinnen wollen. Die Werke aber, die wir in Münster als die ersten seiner Hand nachgewiesen haben, sind im Figürlichen wenigstens so unbedeutend und noch so wenig formgewandt, dass man aus ihnen absolut keinen günstigen Eindruck von dem Stande seines derzeitigen Könnens erhält. Sie stehen auf demselben niedrigen Niveau, wie die Arbeiten seines Bruders Heinrich und bekunden nur mit deutlicher Klarheit, dass Gerhard während seines langen Aufenthaltes in dessen Werkstätte nicht viel mehr als höchstens die technischen Handwerksgriffe und eine gewisse Formenanschauung erworben haben kann. Erst in Münster entfaltet sich sein Talent in stetigem Fortschritte zu immer grösserer Reife und Künstlerschaft. Und wenn er auch gewisse Grundelemente der Formenanschauung aus der Schule Heinrichs, z. B. die charakteristische Hand- und Kniebildung, niemals verleugnet, ja sogar die Darstellung der Pietà vom Meschede-Epitaph, die man als eine der bestgelungenen Arbeiten Heinrichs bezeichnen darf, späterhin noch zweimal kopiert hat, so kann doch von einem weitergehenden, sein späteres Schaffen bestimmenden Einflusse des Bruders nicht die Rede sein. Man braucht nur die Arbeiten beider zu

vergleichen, um den grossen Abstand ihrer Künstlerschaft von einander zu erkennen. Schon rein äusserlich unterscheiden sich Gerhards Arbeiten von denen Heinrichs durch die fast durchgängig angewandte Polychromierung und durch das Fehlen jeglicher Bezeichnung, die dieser in stolzem Künstlerbewusstsein nur sehr selten einmal unterlässt. Heinrichs Stil ist viel unkünstlerischer und wie Pauli mit Recht urteilt, „völlig nichtssagend und affektiert". Er sucht für gewöhnlich durch aufdringliche, gewaltsame, geradezu theatralisch wirkende Gestikulationen, durch gespreizte Stellungen und durch einen wahren Wust von übereinandergetürmten Gewandflächen Sensation zu machen. Seine Köpfe, bei denen namentlich der überlange, nach dem Muster Eisenhoits strähnig gebildete Bart unschön auffällt, sind zuweilen nicht viel mehr als lächerliche Karikaturen. Alles ist gemacht und gekünstelt und mit einem Worte gesagt manieriert. Fast überall lassen sich Verzeichnungen und Missbildungen nachweisen. Man hat tatsächlich bei einigen Werken das Gefühl, als ob es sich um Dilettantenarbeiten handele, und als ob der Geselle Richter mit seiner Behauptung, „Heinrich sei ein selbstgewachsener Künstler", d. h. ein Autodidakt gewesen, die Wahrheit gesprochen. Dass Gerhard unter diesen Umständen bei seinem Bruder nicht viel lernen und keine sonderlich künstlerischen Erfahrungen sammeln konnte, bedarf keines weiteren Hinweises, und wenn schliesslich sein Debut in Münster, wie dies der Prozess mit dem Junker von Vörde beweist, so wenig glücklich und zukunftverheissend ausfiel, so kann uns das freilich nicht wunder nehmen. In Heinrichs Atelier war für Gerhards Künstlerlaufbahn wie gesagt kaum etwas mehr, als höchstens die Kenntnis der technischen Handhabung des Materials zu erwerben. Zwar will es vor einigen Arbeiten Heinrichs, z. B. den Figuren des Taufbeckens oder dem Doppelepitaph der Domherrn Winkelhaus und Kappel im Dome zu Paderborn etc., scheinen, als ob der Künstler, wenn er sich einmal recht zusammen genommen, wohl etwas Gutes und Tüchtiges zu leisten im stande gewesen wäre. So aber steht er mit seinen Leistungen tief unter denen des Bruders, und man darf wohl unbedenklich behaupten, dass es für Gerhards weitere Entwicklung von grösstem Nachteile gewesen wäre, wenn er noch länger seine Kunst in den Dienst des Bruders gestellt hätte. Die etwas handwerksmässige und wohl auch schlecht bezahlte Produktion für die Paderborner Geistlichkeit, die zu einer manierierten, fast schablonenhaften Tätigkeit in Heinrichs Werkstätte führte, hätte auch sein Talent verkümmern und zu keiner Entfaltung gelangen lassen. Es war daher die höchste Zeit, dass er die brüderlichen Fesseln abstreifte und sich in Münster selbständig machte.

Wir wissen zwar nicht, mit welchem Alter Gerhard seine Lehrzeit angetreten hat, und können darum auch nicht mit Sicherheit bestimmen, wie lange er nach Beendigung derselben noch bei seinem Bruder verblieben ist. Durch den Prozess Gröningers mit seinem Lehrbuben Adam Jansen erfahren wir, dass die damals pflichtige Lehrzeit sechs Jahre dauerte. Nehmen wir an, dass Gerhard bei seinem Eintritte in die Lehre das übliche Alter von 15 Jahren zählte, so hätte er seine Lehre mit 21 Jahren beendet haben müssen. Dies war für gewöhnlich ja auch das Alter, in dem die jungen Leute damals auf die Wanderschaft zogen. Wir haben nun früher schon gehört, wie viel sich bei Gröninger für und wider eine solche Wanderschaft sagen lässt, und wir wollen hier nur noch einmal wiederholen, dass die verschiedenen Reminiszenzen an niederländische und italienische Kunstwerke eine Reise in jene Länder zwar sehr wahrscheinlich machen, sie aber keineswegs als absolut notwendig und bedingt voraussetzen. Hat die Wanderschaft aber stattgefunden, so kann es nur in jenen letzten Jahren des Paderborner Aufenthalts geschehen sein. Späterhin hat Gerhard ausser einer uns verbürgten Reise nach Antwerpen um das Jahr 1624,[1]) allein schon seiner Familie halber, kaum eine längere Wanderfahrt unternehmen können. Zudem ist auch seine Anwesenheit in Münster teils durch seine Prozesse, teils durch seine Unterschrift in den verschiedenen Rekognitionsbriefen, teils durch seine Werke für fast sämtliche Jahre, die er als Bürger der Stadt angehörte, beglaubigt.

In die Paderborner Zeit muss auch seine Bekanntschaft mit dem Warburger Meister Anton Eisenhoit fallen, vorausgesetzt, dass er diesem Künstler überhaupt persönlich näher getreten ist. Denn wenn auch das Bibliothekzeichen für den Fürstbischof Theodor von Fürstenberg mit der Jahreszahl 1603 keineswegs die letzte Arbeit dieses ausgezeichneten Goldschmiedes zu sein braucht, so scheint doch das Fehlen jedes weiteren Werkes auf keine allzu lange Lebensdauer über das gegebene Jahr hinaus schliessen zu lassen. Auf jeden Fall hat unser Gröninger, wenn nicht den Künstler selbst, so doch die Werke desselben des genaueren kennen gelernt und ihren Einfluss auf sich wirken lassen. Durch sie wird er namentlich der italienisierenden Richtung zugeführt und zu gleichen Bestrebungen angeregt worden sein. Doch steht er, wie wir gesehen, den italienischen Formen in ganz anderer, viel freierer Weise gegenüber als der in italienischer Art fast völlig aufgehende Eisenhoit. Doch wie dem auch sei. Mag nun Gröninger in dieser ersten Periode seiner Künstlerlaufbahn lediglich bei seinem Bruder gelernt, oder auch bei Eisenhoit, oder im Auslande

---

1) R. P. 1625. S. 185.

auf der Wanderfahrt noch anderweitige Eindrücke erfahren haben, Tatsache ist, dass seine ersten, in Münster nachweisbaren Werke wie gesagt noch ein sehr schwaches und mangelhaftes Formenverständnis verraten und seiner bis dahin erworbenen Kunstfertigkeit nur ein recht mässiges und äusserst bescheidenes Zeugnis ausstellen.

Erst nachdem Gröninger nach Münster übergesiedelt und in die Werkstätte des Hans Lacke eingetreten ist, beginnt für ihn ein neuer Abschnitt und eine neue Phase seines künstlerischen Schaffens. Man darf die ersten 15 Jahre seines Münsterischen Aufenthaltes, etwa bis zur Vollendung des Hochaltares im Dome, als die eigentliche Zeit seiner Entwicklung bezeichnen. In dieser Periode reift sich sein Können allmählich aus, gelangt seine Kunst am Ende zu jener Höhe, die wir in den Werken der Reifezeit von der Mitte der zwanziger Jahre an bewundern. Von der formalen Unbeholfenheit und Unsicherheit der ersten Werke, wie sie sich in den Huichtebruch- und Westerholt-Epitaphien äussert, wächst sein Formgefühl in stetigem Fortschritte zu immer grösserer Reife und Vollkommenheit heran. Man merkt in den folgenden Arbeiten dieser Periode, namentlich den beiden Epitaphien Kerkering und Hausmann in der Überwasserkirche, dem Plettenberg-Altar und den Relieftafeln des Hochaltars im Dome, wie er noch unausgesetzt mit der Form ringt, wie er den Proportionen des Körpers ihr richtiges Verhältnis zu geben sucht und wie er der anatomischen Durchbildung des nackten Menschen die eifrigsten Studien widmet. Der Ausdruck der Figuren, der in den ersten Arbeiten noch etwas Schematisches und Charakterloses hat, gewinnt mit jedem dieser Werke an Wahrheit und Innerlichkeit, die Gewandbehandlung wird immer leichter und grosszügiger und die Bewegungs- und Umrisslinien immer schwungvoller und künstlerisch freier. Dabei erprobt er seine Technik in verschiedenen Materialen. Er arbeitet in Holz, Marmor und Alabaster. Als Architekt ist er an dem Schlossbau zu Darfeld und vielleicht auch an Münsterischen Hausbauten tätig und daneben treibt er zur Vervollständigung seiner Ausbildung auch noch kunsttheoretische Studien.

Allein ein bestimmter, massgebender Einfluss irgend eines Münsterischen Künstlers lässt sich in seinen Werken nirgendwo nachweisen. Von den Meistern, mit denen er hier zunächst in nähere Berührung kam, verfügte keiner auch nur annähernd über ein solches Können, dass es selbst für Gröningers erste Zeit in Münster noch irgendwie von Bedeutung hätte werden können. Sowohl Hans Lacke wie namentlich auch der Schwager Johann Kross sind im Figürlichen, soweit dies ihre später noch zu besprechenden Werke erkennen lassen, völlig untergeordnete, handwerksmässige Meister, von denen Gröninger auch beim besten Willen kaum

noch etwas lernen konnte. Dass sich in ihren Werken eine ganze Reihe gemeinsamer, ornamentaler Motive findet, und selbst der Aufbau ihrer Altäre resp. Epitaphien viele Verwandtschaft zeigt, kann bei ihrem langjährigen Zusammenwirken und ihrem verwandtschaftlichen Verhältnis natürlich nicht wunder nehmen. Gröningers erste, nachweisbare Arbeit, das Epitaphium für den Domherrn Bernard von Westerholt, zeigt sogar ganz deutlich, dass es im ornamentalen Schmuck des architektonischen Gerüstes sich direkt an die Lackesche Dekorationsweise anschliesst, und ebenso klingt auch in dem um mehrere Jahre später entstandenen Kerkering-Epitaph die dekorative Kunstweise dieses Meisters noch nach. Auch lehnt der Aufbau des letzteren Werkes wie auch zum Teil derjenige des Plettenberg-Altares an Lackes Droste-Epitaph im Dome an. Aber ganz abgesehen davon, dass Gröninger die übernommene Ornamentik bereits um vieles freier und losgelöster vom Grunde und nicht mehr so flach, wie aufgehefteten Blechbeschlag, behandelt, steht er im Figürlichen völlig unabhängig von Hans Lacke da. In dieser Beziehung konnte er, wie gesagt, sowohl von diesem, wie auch von seinem Schwager Johann Kross im geringsten nichts mehr profitieren.

Ob die andern Münsterischen Bildhauer, so vor allem sein Freund Melchior Kribbe und sein von ihm so übel mitgenommener Mitarbeiter am Darfelder Schlosse, Albert zum Hülse, oder dessen Bruder Heinrich es überhaupt zu einer grösseren Künstlerschaft gebracht haben, lässt sich bei dem Fehlen jeder Nachricht und jedes beglaubigten Werkes nicht bestimmen. Wenn einem von ihnen das grosse, an der südlichen Seitenschiffwand des Domes hängende Epitaphium vom Jahre 1606 mit entsetzlich in die Länge gezogenen, manierierten Karyatidenfiguren [1]) angehören sollte, so hat er sich jedenfalls nicht über das Mass eines gewöhnlichen Steinmetzen erhoben. Desgleichen lässt sich mit den Namen der in den Prozessen Gröningers mit dem Junker von Vörde und dem Gesellen Wilhelm Richter genannten Meister vorderhand nichts anfangen. Solange

---

1) Dieses aus Baumbergerstein errichtete, polychromierte Epitaphium, baut sich in zwei Stockwerken mit einem kleinen Aufsatz darüber auf. Es zeigt im Reliefbilde oben die Darstellung der Trinität in höchst naiver Weise und unten die Geschichte vom reichen Mann und armen Lazarus, wobei sämtliche Teilnehmer des Mahles im modischen Zeitkostüm mit Kniehosen, Leibrock, Schnallenschuhen, Halskrausen und hohen Federhüten dargestellt sind. Die Figuren sind maniriert, unbeholfen und charakterlos, die Ornamentik, noch frei von Knorpelwerk, roh und plump. Der Stifter des Werkes ist der Domherr Wilhelm von Elverfeld (gest. 1611). Von dem Meister dieses Epitaphiums dürfte auch die Kanzel in der Kirche zu Albachten mit ähnlich in die Länge gezogenen Karyatidenfiguren herrühren. Abbildung in den Bau- und Kunstdenkmälern Westfalens. Kreis Münster Land. Tafel II.

wir mit diesen Namen keine Werke in Verbindung bringen können, müssen uns dieselben leerer Schall bleiben. Vermutlich sind aber auch die meisten der dort genannten Persönlichkeiten kaum etwas mehr als biedere Handwerker gewesen.

Wir wissen zwar nicht, wie viel von Kunstwerken jener Zeit im Laufe der Jahre aus den Münsterischen Kirchen entfernt und vernichtet worden ist, — es ist jedenfalls nicht wenig — doch besitzt keines der uns erhaltenen plastischen Denkmale eine derartige Bedeutung, dass es auf Grönings Schaffen einen bestimmenden Einfluss ausgeübt hätte. Das Schade-Epitaphium vom Jahre 1521 (?), das die Taufe Christi darstellt und als eines der ersten Werke hierselbst in seiner ausserordentlich feinen Ornamentierung des architektonischen Gerüstes den Geist der Renaissance atmet, wie auch die übrigen Arbeiten des Meisters dieser Schöpfung,[1]) die sich noch mehrfach in Münster befinden, ferner der schon etwas vorgeschrittenere, bereits mit Floris-Motiven durchsetzte, nicht uninteressante Altar mit der Marter des heiligen Laurentius[2]) im Dome gehörten für Gröninger bereits einer vergangenen Epoche an und konnten ihm als solche nicht viel bedeuten, wenn er auch, wie man aus verschiedenen Dingen erkennen kann, an diesen Werken nicht achtlos vorüber gegangen ist. Ebensowenig wird er aus den steifen Heiligenfiguren im Chorumgange und im nördlichen Seitenschiffe des Domes,[3]) meist vom Jahre 1600 und 1602, oder den maniriert bewegten

1) Über den Meister wird demnächst eine Arbeit von Herrn Born erscheinen.

2) Dieses vollständig polychromierte, aus Sandstein gefertigte Werk erhebt sich auf einem Untersatze, der mit vier skulpierten Wappen geschmückt ist. Der sonstige Aufbau ist ähnlich dem Schade-Epitaph. Doch sind oben auf dem bekrönenden Giebeldreieck mit dem Bilde Gott Vaters, wie bei dem Getäfel im Kapitel- und Friedenssal hierselbst, weibliche Flügelgestalten mit Fackeln in den Händen angebracht. Die Figuren der Reliefszene sind plump, untersetzt, dabei schichtweise übereinander angeordnet, jedoch nicht ohne dramatische Energie und Lebendigkeit. In den Sockelfüllungen der Pilaster, die mit Figuren in Eisenbeschlag und Rostkörben versehen sind, sowie in den seitlich angebrachten Löwenfratzen zeigt sich das Eindringen des Florisstils.

3) Es sind zunächst vier Bischofsgestalten mit fast gleichem Gesichtsausdruck und noch gänzlich gebundener Bewegung der Extremitäten. Zwei von ihnen, etwas besser bewegt und freier im Ausdruck, stellen die Heiligen Liborius und Severinus, die beiden anderen die Münsterischen Bischöfe Ludgerus und Erpho dar. Ihre Stifter sind die Domherrn von Elverfeld und von der Recke. Die übrigen acht Figuren, sämtlich aus dem Jahre 1602, stellen die vier Kirchenväter, die drei Marien mit den Salbenbüchsen und noch eine vierte weibliche Heilige dar. Es sind unproportionierte, lang gestreckte Gestalten mit breiten, plumpen Gesichtern, starrem, leblosem Ausdrucke und flacher, schematischer Gewandbehandlung. Zwei der Marien sind von Johannes Torck, die dritte von Adolf Quadde, die vierte Heilige von Johann Huichtebruch; Augustinus ist von Franz von Lethmate, Ambrosius von Heidenreich von Lethmate, Gregorius von Walter von Brabeck, Hyeronimus von Gotfried von Droste-Vischering gestiftet.

und gewandeten Figuren der klugen und törichten Jungfrauen vom Jahre 1592 an den Seitenwänden des Westportals, oder den heute leider stark zerstörten Figurengruppen in den Nischen des Salvatorgiebels noch irgend welche Belehrung geschöpft haben. Am nächsten stehen ihm noch die beiden gepanzerten Kaiserfiguren von 1604 und 1608 an den Vierungspfeilern des östlichen Querschiffes,[1]) die vier Heiligenfiguren vom Jahre 1600 und 1601 im Westchore und im östlichen Querschiffe[2]) und das Doppelepitaph der Gebrüder Balthasar und Melchior von Büren mit den stürmisch bewegten Darstellungen der Anbetung der heiligen drei Könige und der Anbetung der Hirten im nördlichen Seitenschiffe des Domes.[3])

In Münster selbst kann somit Gröninger, soweit sich übersehen lässt, keine fördernden, persönlichen Einwirkungen mehr erfahren haben. Hat er solche bekommen, so sind sie ihm von auswärts zugeflossen. Doch

---

1) Von diesen Figuren dürfte die polychromierte eine moderne Nachbildung sein. Beide sind lebensgross, aus Sandstein, in vollständiger Panzerrüstung mit Krone, Reichsapfel, Schwert und Mantel, dargestellt. In der Bewegung noch ungelenk, sind sie im übrigen recht gute und tüchtige Arbeiten. Eine dritte Kaiserfigur aus dem Jahre 1627, fast identisch mit der polychromierten steht auf einer Konsole in der Paradieseshalle. Sie kommt der Gröningerischen Stilweise überaus nahe. Ihr Stifter ist der Kanonikus Rembert von Ketteler.

2) Diese vier Figuren sind polychromiert, lebensgross, aus Sandstein und wahrscheinlich von ein und derselben Künstlerhand gefertigt. Die eine im Westchore, einen Bischof in Amtstracht vorstellend, ist noch sehr steif in der Haltung, namentlich in der gebundenen Bewegung der Arme. Ihr Stifter ist der Kanonikus Otto von Dorgelo. Die andere ebendort zeigt einen römisch gerüsteten Krieger mit Helm, Stiefel und Lederkoller, der sich in lässiger Haltung mit der Rechten auf einen gewaltigen Spiess stützt und mit der Linken seinen Mantel rafft. Die muskulöse, sehnige Behandlung der nackten Teile, besonders die Bildung der Kniee, Arme und Hände, sowie die Art der Polychromierung erinnern stark an Gröninger. Zu Füssen der Figur ein grosser Mühlstein. Ihr Stifter ist der Kanonikus Hermann Spiess aus Vrechen zu Bodendorf. Eine ähnliche Figur wie der Bischof ist der heilige Stephanus im Stephanuschore, dessen Stifter der Kanonikus Johann Schenking aus Bevern ist. Auch sie besitzt noch die steife, ungelenke Haltung. Ihr Gegenstück im Johanneschore, Johannes den Täufer darstellend, ist eine freier bewegte, tüchtigere Figur. Ihr Stifter ist der Kanonikus von Plettenberg-Wendt.

3) Möglich, dass dieses stark manirierte, aber durch seine Sonderlichkeiten nicht uninteressante Werk von demselben Meister herstammt, von dem auch die vorerwähnten Statuen sind. Es steht unter den Münsterischen Skulpturwerken völlig isoliert da und dürfte eher in den Osnabrücker Kreis, als hierhin gehören. Die Ornamentik ist plump und ungefällig, aber eigenartig durch ihre sonderlichen und phantastischen Gebilde. Ebenso interessiert die Komposition der Reliefszenen mehr durch ihre Eigenart, als durch ihre künstlerische Durchführung. Dadurch, dass nur die Fleischteile der Figuren polychromiert sind, alles andere aber den weissen Sandstein zeigt, wird der sonderliche Eindruck des Werkes noch erhöht. Die Muskulatur der Figuren ist stark ausgeprägt, die Bewegung seltsam hastig und eckig, das Ganze bizarr. Zwei Inschriften nennen als Stifter die Brüder Balthasar von Büren, gest. 1583, und Melchior von Büren, gest. 1589.

wüsste ich in der Tat keinen einzigen deutschen Meister seiner Generation, dessen Werke so direkte, nähere Beziehungen zu denen Gröningers aufwiesen, dass man hieraus auf irgend ein Abhängigkeitsverhältnis zwischen ihnen schliessen könnte. Wenn man einzelne von Gröningers Epitaphien, namentlich jene, wo das Figürliche noch stark hinter dem Architektonischen zurücktritt, und der italienische Geschmack noch nicht so ausgesprochen zur Geltung kommt, so vor allem das Denkmal für die Gebrüder Kerkering oder dasjenige für den Domherrn Otto von Dorgelo in ihrem unerschöpflichen Reichtum damals beliebter Dekorationsgebilde und in ihrem ganzen Aufbau mehrfach übereinander getürmter, architektonischer Glieder betrachtet, so liegt ja allerdings nichts näher, als schon der Nachbarschaft halber an Christoph Kaputz und Bastian Ertles Grabdenkmäler in den Kirchen zu Magdeburg und Halberstadt, oder an die Epitaphien in den Kirchen zu Hildesheim, Bremen, Minden und Osnabrück zu denken. In allen diesen Werken äussert sich ja der Geschmack der Zeit in ähnlicher Weise durch vielfaches Übereinandertürmen architektonischer Glieder und durch übertriebene Häufung dekorativer Zierformen. Allein man darf doch nicht vergessen, dass diese Manier für die Epitaphien und Altäre damaliger Zeit durchaus typisch war, und dass man aus der allgemeinen Übereinstimmung äusserer Erscheinung noch immer keine Folgerungen bezüglich der Abhängigkeit ihrer Autoren von einander zu schliessen berechtigt ist. Auch in unserem Falle ist die Verwandtschaft jener Werke mit denen Gröningers nur eine äusserliche. Sie erstreckt sich nicht auf die Auffassung und den Stil des Figürlichen, sondern lediglich auf die Sprache der Ornamentik und die ähnliche Art im Aufbau des architektonischen Gerüstes. Und selbst in dieser Beziehung wird man bei den verschiedenen Künstlern auch noch wieder besondere Eigentümlichkeiten wahrnehmen. Bastian Ertle,[1]) der sich übrigens auch in stolzem Selbstgefühle auf seinen Arbeiten stets zu nennen pflegt, liebt namentlich die ausdrückliche Betonung des Mittelstücks durch Vorkragung eines von Konsolen gestützten Balkons, auf dem er dann die Figur des Verstorbenen knieend und in betender Haltung anbringt. Der unbekannte Meister zweier, hier sonderlich in Betracht kommender Epitaphien in Bremen,[2]) von denen das eine

1) Vergleiche seine Werke, die Denkmale des Domherrn von Bredov (1601), von Lossov (1605), von Lochov (1616), sämtlich in Magdeburg und von Kannenburg in Halberstadt. Abbildungen in Ortweins Renaissance Abt. 46. Letzteres auch bei Fritsch, Denkmäler deutscher Renaissance. Tafel 103.

2) Abgebildet in Ortweins Renaissance Abt. 34 und in Denkmale der Geschichte und Kunst der freien Hansestadt Bremen, herausg. von der Abteilung des Künstlervereins für Bremische Geschichte und Altertümer. Bremen 1862. III. Abt. Tafel VI und Tafel VII (2. Teil).

für den Senator Müller († 1626) errichtete in der Martinskirche, das andere einem gewissen Schulte gewidmete im Dome hängt, fällt namentlich durch seine Vorliebe für geschwungene und abgebrochene Giebelstücke und durch das unlogische Einrücken der oberen Stockwerke seiner Arbeiten auf. Es ist ja natürlich nicht ausgeschlossen, ja sogar mehr wie wahrscheinlich, dass Gröninger die Arbeiten Ertles und seines Lehrers Kaputz, sowie diejenigen des unbekannten Bremer Meisters gesehen hat und womöglich durch sie zu ähnlichen Arbeiten angeregt worden ist. Denn dass man die Gröninger in Bremen und Hamburg kannte und vielleicht sogar beneidete, hörten wir ja bereits aus dem Prozesse unseres Künstlers mit dem Steinhauergesellen Wilhelm Richter. „Wenn Gesellen nach Bremen ankommen zu arbeiten, werden sie jeder Zeit gefraget, ob sie auch bei den Gröningers gearbeitet. Wenn sie geantwortet — nein — werden sie zugelassen und zur Arbeit verstattet." Wie schon gesagt, sind wir über den Grund dieser Massregel nicht genügend orientiert. Da die Arbeiten Gröningers im Figürlichen den Arbeiten jener Lüder von Bentheim, Johann Nacke, Ernst Krosenauer und der übrigen unbekannten Bremer Meister dieser Art zum mindesten ebenbürtig, wenn nicht gar bedeutend überlegen erscheinen, so ist man gerne geneigt, in dem Neide dieser Künstler eine Erklärung für jene merkwürdige Art von Boykottierung zu suchen. Oder sollten gar die Gröninger in Bremen selbst gearbeitet und den dortigen Künstlern Konkurrenz gemacht haben? Einige Figuren am Bremer Rathausportale und an den Giebeln könnten in der Tat zu dieser Frage Veranlassung geben. Jedenfalls hat unser Gröninger die dortigen Meister nicht zu fürchten brauchen und ist eine Abhängigkeit von ihnen völlig ausgeschlossen.

Was die Epitaphien in den Kirchen zu Minden und Osnabrück anbetrifft, die sämtlich von einem recht tüchtigen, in Osnabrück ansässigen Bildhauer herrühren und hernach noch eine kurze Besprechung erfahren sollen, so zeigen dieselben mit den Arbeiten Gröningers allerdings einen ziemlich verwandten Charakter, sodass man hier wohl einen persönlichen Verkehr der Künstler voraussetzen darf, zumal ja auch die Nachbarschaft einen solchen durchaus unterstützte, und sich auch eine Arbeit jenes Künstlers in Münster, eine Gröningerische in Osnabrück befindet. Dass aber unser Meister von jenem irgendwie abhängig gewesen, oder unter dessen Einfluss gestanden habe, lässt sich ganz gewiss nicht nachweisen. Wie wir sehen werden, sind jenes Arbeiten zwar nicht uninteressant in der Auffassung und in den Bewegungsmotiven der Figuren, aber in der künstlerischen Durchführung und in der vollendeten Wiedergabe des mensch-

lichen Körpers doch lange nicht so trefflich und meisterhaft als die Schöpfungen Gröningers.

Noch weniger lässt sich an eine Abhängigkeit von jenen zahlreichen Altären und Epitaphien in den übrigen norddeutschen Städten, z. B. in Celle, Verden, Hannover, Schwerin, Rostock, Güstrow etc. etc. denken, die alle auch einen ähnlichen Aufbau und eine verwandte Art der Ornamentik zeigen, die aber ihrer grössten Mehrzahl nach zufolge ihrer früheren Entstehungszeit auch noch weit mehr unter dem Einflusse des Cornelis Floris stehen, jenes gewandten Niederländers, der ja nicht allein in seinem Heimatlande eine so ausserordentliche Tätigkeit entfaltet hat, sondern auch in Deutschland in Köln, Jever, ja bis nach Königsberg hinauf und selbst in Dänemark für den König Christian III. im Dome zu Roeskilde beschäftigt war. Was die deutschen Meister jener Zeit gerade diesem Allerweltskünstler zu verdanken haben, darauf ist erst in jüngster Zeit von Ehrenberg wieder in seinem trefflichen Buche über „die Kunst am Hofe der Herzöge von Preussen" gebührend hingewiesen worden.[1]) Floris ist ja namentlich der eigentliche Vervollkommner der systematisch durchgebildeten Blechbeschlag-Dekoration und jenes gerollten und durcheinandergesteckten Kartuschenwerkes, das durch Colyn van Cameryck, Cornelis Bos und Pieter Coeck vorgebildet, durch ihn seine reifste Ausbildung erfuhr und dann seinen Triumphzug durch ganz Deutschland angetreten und namentlich im Norden in den letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts eine so unvergleichliche Rolle gespielt hat. Besonders wird man in fast all jenen Werken in den ebengenannten Städten mit mehr oder minder ausgesprochener Absicht das von Cornelis Floris so nachdrücklich betonte Hermen- und Karyatidenmotiv berücksichtigt finden. Gröningers Arbeiten wie auch diejenigen Ertles und der Meister der Werke zu Bremen, Minden, Osnabrück und Hildesheim stehen zwar auch noch unter der nachhaltigen Einwirkung des Florisschen Dekorationsstils, gehen aber in der Bildung der Einzelheiten doch schon weit über dessen Weise hinaus. Sie huldigen bereits in ausgedehntestem Masse den geschweiften, knorpeligen, völlig barock gestalteten Dekorationsgebilden, die die letzte Phase der so glänzenden Geschichte der Renaissanceornamentik bilden, und deren Auftreten sich an das Erscheinen von Wendel Dieterleins 1593 bei Jobin in Strassburg erschienener „Architektura" anknüpfen lässt.

Ob Gröninger zu irgend einem niederländischen Künstler in direkten, persönlichen Beziehungen gestanden hat, möchte man gerne vermuten,

---

1) Ehrenberg, die Kunst am Hofe der Herzöge von Preussen. Berlin. Leipzig 1899. S. 57 ff.

lässt sich aber vorläufig noch nicht mit Sicherheit konstatieren. Seine Werke tragen ja bei allem Streben nach italienischer Formenwirkung einen stark ausgeprägten, niederländischen Zug, einen Zug, der nicht allein durch den Nachklang an die Weise des Floris bedingt ist, sondern sich auch in der ganzen Behandlung der Architektur mit ihren mächtigen Verkröpfungen und weitvorkragenden Gesimsen, sowie namentlich in der ganzen Auffassung des Figürlichen, in der bewussten Verquickung italienischer Formen und nordischer, naturalistischer Tendenzen bemerkbar macht. Aber wenn auch Gröningers Reise nach Antwerpen, die doch wohl sicherlich zu Studienzwecken erfolgt sein wird, in erster Linie auf die vlämische Bildhauerschule hinweist, so sind doch im grossen und ganzen die niederländischen Elemente in seinen Werken viel zu allgemeiner Natur und viel zu wenig fassbar, als dass man mit ihnen irgend einen der dortigen Künstler direkt in Verbindung bringen könnte. Zum wenigsten hiesse dies ebenso verwegen vorgehen, als wenn man aus den vorhandenen Reminiszenzen an Raffael und Michelangelo, deren Werke ja damals ziemlich allgemein bekannt waren, schliessen wollte, Gröninger habe die Schöpfungen dieser Meister nun auch von Angesicht zu Angesicht gesehen.

Dagegen möchte ich hier noch auf zwei Werke in der Mainzer Domkirche aufmerksam machen, die zwar nicht von ein und derselben Künstlerhand herrühren, aber mit den Arbeiten unseres Gröninger eine immerhin verwandte Formensprache bekunden. Das eine Werk ist der grosse Altar in der Bassenheimer Kapelle mit der Geisselung Christi als Hauptdarstellung, der heute als Hintergrund für eine wertvolle Grablegung Christi aus spätgotischer Zeit dient, das andere ist der von Kaspar von Fürstenberg seinem verstorbenen Bruder, dem Domprobste Friedrich von Fürstenberg, errichtete Altar in der Johanneskapelle mit der Taufe Christi im Mittelbilde. Besonders der letztere Altar erinnert sehr an Gröningers Art. Es wäre möglich, dass dieses Werk von dem Frankfurter Meister Hoicheisen herrührte, einem Bildhauer, den Kaspar von Fürstenberg des öfteren für den Neubau seines Schlosses auf dem Schnellenberge bei Attendorn beschäftigte. Nach Kaspars Tagebüchern[1]) hat er dort besonders für die Ausstattung der Kapelle einen Altar und noch verschiedene andere Arbeiten ausgeführt. Da die Fürstenbergs sonst meist unseren Gröningern ihre Aufträge zukommen liessen, Theodors und auch Kaspars Grabdenkmale von Heinrichs Hand herstammen, so kann zwischen dem Frankfurter Meister und unsern Künstlern sehr wohl ein persönlicher Verkehr stattgefunden haben, der die Verwandtschaft ihrer Arbeiten erklären würde.

1) Pieler, Leben und Wirken Kaspars von Fürstenberg nach dessen Tagebüchern. Paderborn 1873. S. 180 ff.

Vielleicht gibt uns auch die Nachricht, dass Gröninger für die Reliefstücke des Altars für die St. Mauritzkirche zu Münster Kompositionen des Christoph Schwartz, die er womöglich selbst in Vorschlag gebracht hat, zu Grunde legen sollte, noch einen weiteren Fingerzeig, aus welcher Quelle er seine Kenntnis italienischer Kunst gewonnen haben wird. Dieser Maler (1550—1597) gehörte, wie auch sein niederländischer Kollege, der lange in Deutschland tätige Bartholomäus Spranger, nach dem ja auch Eisenhoit eine Komposition (Mars und Venus) in Kupfer stach, zu den Vertretern jener Schar von Künstlern, die im Anschlusse an die Nachfolger Michelangelos den italienischen Geschmack im Norden einzubürgern suchten. Nach längerem Aufenthalte in Venedig nach Deutschland zurückgekehrt, war er Hofmaler des Herzogs Wilhelm IV. von Baiern geworden und hatte als solcher eine umfassende Tätigkeit in München, Ingolstadt, Landshut und andern bairischen Städten ausgeübt.[1]) Seine Zeitgenossen schätzten ihn besonders hoch und ehrten ihn durch den Beinamen des deutschen Raffael. Ja im Buche der Malerzunft in München heisst er sogar im Jahre 1576 „Patron über alle Maler zu Deutschland". Obwohl uns heute seine Werke meist recht kalt und maniriert erscheinen, so gehören sie doch in Komposition und Zeichnung zu den erfreulichsten Leistungen ihrer Zeit. Übrigens ist es ja auch bekannt, dass Schwartz des öfteren für plastische Arbeiten am Hofe des Herzogs die Entwürfe gemacht hat, und wird es sogar mit vieler Wahrscheinlichkeit vermutet, dass auch der Entwurf zu der malerischen Bronzegruppe des den Lucifer tötenden Erzengels an der Fassade der Michaelskirche zu München, die von Hubert Gerard gegossen wurde, von ihm herrühre.[2]) Es ist daher recht sehr zu bedauern, dass uns der Mauritzer Altar durch die misslichen Lebensumstände Gröningers entgangen ist. Er hätte gewiss vortrefflich zeigen können, welchen Vorteil der Künstler in formaler Beziehung aus den Malereien des Schwartz für seine Entwicklung gezogen hat. Denn hauptsächlich für sein Verständnis des menschlichen Körperbaues, als Anregung zu einem eingehenderen und gewissenhafteren, anatomischen Studium sind diese italienischen Einwirkungen von grosser Bedeutung für ihn gewesen. Sie haben seinen Geschmack geläutert und seinen Blick für schöne und richtige Proportionen des Körpers und schönen Linienfluss der Gewandung geschärft. Aber sie haben nicht, oder doch nur in geringem Maasse seine kraftvolle, realistische Auffassung zu beeinflussen vermocht. Es sind namentlich die Werke seiner mittleren Jahre, der Plettenberg-Altar, das Abendmahl und die Apostel zu

1) Janitscheck, Geschichte der deutschen Malerei. Berlin 1890. S. 533 ff.

2) Rée, Peter Kandid, Sein Leben und seine Werke. Leipzig 1885.

Seppenrade, die Epitaphien zu Coesfeld, die unteren Reliefstücke des Altares zu Altenberge, die Kreuzigungsgruppe an der St. Mauritzkirche zu Münster etc., in denen das Vorwalten italienischen Kunstgeschmackes am deutlichsten zu uns spricht. Im Grunde genommen drängte Gröningers ganze Begabung auf eine durchaus strenge, echt realistische Ausdrucksweise. Daher war seine eigentlichste Lehrmeisterin die Natur. Indem er ihren Spuren nachging, erreichte er schliesslich jene hohe und vortreffliche Formenkenntnis, wie sie die Werke seiner Reifezeit nach der Mitte der zwanziger Jahre bekunden.

Diese dritte Periode, die mit dem Zusammenbruche seines Vermögens ihr Ende findet und die hauptsächlich die beiden Altäre zu Altenberge, den Altar zu Westbevern, die Kreuzigungsgruppe an der St. Mauritzkirche zu Münster, die Altarreste zu Seppenrade, die Apostelfolge zu Bösensell und vor allem das Lethmate- und das Aschebroich-Epitaphium im Dome zu Münster, ferner den Kruzifixus in der Überwasserkirche ebendort, sowie noch einige andere Arbeiten umschliesst, zeigt uns den Künstler im Vollbesitze seines Könnens. Er beherrscht jetzt den menschlichen Körper so weit, dass er lebensgrosse, nackte Gestalten von vollendeter Schönheit der Formen und trefflichster Wiedergabe seelischen Empfindens zu bilden vermag. Ja er lässt sich durch seine sichere, anatomische Kenntnis schliesslich sogar zu kühnen, waghalsigen Experimenten verleiten (Aschebroich-Epitaph). Grosser, lebhafter Schwung der Bewegung, sichere Modellierung, bedeutende, grosszügige Anordnung der Gewänder, tiefe, kraftvolle und empfindungsreiche Sprache des Ausdrucks, eine virtuose, technische Behandlung des Materials und nicht zuletzt eine stark ausgeprägte, persönliche Note, das sind die Vorzüge, die die Arbeiten dieser Periode seines Schaffens auszeichnen.

Kein Ermüden und Nachlassen seiner künstlerischen Kräfte, keine Krankheit oder Schwächen des Alters, sondern lediglich äusseres Missgeschick, pekuniäre Not und Sorgen haben Gröningers Kunsttätigkeit zu einem frühen Abschluss gebracht. Schon in den letzten Jahren vor seinem Wegzuge von Münster wird er wohl nur selten noch den Meissel geführt, sicherlich aber keine grösseren Arbeiten mehr in Auftrag bekommen haben. Es fehlten ihm eben die Mittel, um Steinmaterialien zu kaufen, es fehlte ihm aber auch der Kredit der Besteller, die einem so unzuverlässigen und unsicheren Manne keine Aufträge mehr anvertrauten. Dass er selbst den Willen zur Arbeit keineswegs verloren hatte, sondern noch voller Schaffensdrang war, erhellt aus den Worten seines Briefes aus Rheine, wo er sogar noch der zuversichtlichen Hoffnung lebt, falls es ihm vergönnt sein sollte, nach Münster zurückzukehren, dass er dann bei der demnächst in Aussicht

stehenden Zusammenkunft der fremden Gesandten zum Friedenskongress eine grössere Zahl von Aufträgen erhalten und mit seinem Verdienste alle Gläubiger befriedigen würde. Leider hat sich dieses sein Hoffen nicht verwirklicht. Weder ist er in seinem „Exile" zu Rheine, noch in den letzten Jahren nach seiner Rückkehr nach Münster zu einer intensiveren Tätigkeit gekommen. Und wenn auch die paar kleinen Epitaphien, die aus dieser Zeit stammen, zeigen, dass er wenigstens nicht gänzlich untätig gewesen ist, so scheint er doch nach allem bis zu seinem 1652 erfolgten Tode ziemlich ohne Arbeit, in bitterster Stimmung über sein trauriges Los und von dem Gnadenbrote lebend, das ihm die Stadtherrn seiner früheren Verdienste halber gewährten, seine letzten Jahre dahingebracht zu haben.

Wenn wir nun Gröninger noch ein paar Schlussworte widmen, so müssen wir gestehen, dass uns in ihm eine Künstlerpersönlichkeit entgegentritt, die Eigenart, Temperament und künstlerische Begabung genug besitzt, um unser Interesse vollauf zu fesseln und unsere einleitenden Worte zu rechtfertigen. Zwar liegt sein Talent nicht sowohl in einer originellen, glücklichen Erfindungsgabe, oder in der harmonischen Abgeklärtheit seiner Kompositionen, als vielmehr in der realistischen Gestaltung lebhaft bewegter Einzelfiguren, in der, wenn auch erst spät erlangten, trefflichen Kenntnis des menschlichen Körperbaues, in dem tiefen Ernst der Empfindung, der Wahrheit des Ausdrucks und der ausserordentlich lebendigen und dramatischen Weise seiner Erzählungskunst. Er war ein Seelenschilderer bester Art, ein Dramatiker, der mit heisser, ungestümer Leidenschaft und mit kühner, markiger Sprache Seele und Gemüt bis ins innerste zu packen verstand. Wäre er in anderer Sphäre aufgewachsen und hätte er nicht so sehr mit den Widerwärtigkeiten des Lebens zu kämpfen und unter den Schrecknissen einer gewalttätigen Zeit zu leiden gehabt, er hätte ein seiner Begabung nach hervorragender Bildhauer monumentaler Werke werden können. Obwohl er fremden Einflüssen gegenüber durchaus nicht unempfänglich war und namentlich von der Formenwelt eines Michel-Angelo nicht unberührt geblieben ist, so besass er doch Persönlichkeit, künstlerische Energie und deutsche Art genug, um sich diesen Eindrücken nicht völlig zu unterwerfen. Er hat das Uebernommene nie sklavisch kopiert und nachgeahmt, sondern es stets mit seinem Geiste erfüllt und nach seinem Stile umgeschaffen. Bei allem Streben nach italienischer Kunstmanier hat er doch nie vergessen, dass er ein Kind des ernst und realistisch denkenden Nordens, dass er ein Sohn seiner wahrheitsliebenden Heimat Westfalen war. Seine Gestalten sind derb, leidenschaftlich, oft sogar hässlich, zügellos und abstossend. Aber sie sind, und das ist nachdrücklich zu betonen, durchaus persönlich und entsprechen vollkommen den Charaktereigenschaften, die

wir an ihm kennen gelernt haben. Wie er im Leben recht oft über die Stränge schlug und sich den kleinlichen Regeln seiner Berufsgenossenschaft nicht willig zu fügen vermochte, so auch in seiner Kunst. Die leidenschaftliche Erregung, die ihm sein heisses Künstlerblut so leicht in Wallung brachte, kennzeichnet sich auch in seinen Werken. Sie treibt ihn zu grossen, eindrucksvollen Formen, zu stark bewegten, kühnen Silhouetten und zu heftig gesteigerter, innerer Gefühlsäusserung. Dass er aber neben der realistischen Ader auch ein ausreichendes Gefühl für Schönheit und Geschmack besass, bekunden zur Genüge seine anmutvollen Frauen und Engelgestalten. Wenn er dem dekorativen Ueberschwange seiner Zeit und ihrer Formenanschauung Rechnung getragen hat, so kann man ihm hieraus keinen Vorwurf machen. Ein jeder Künstler schafft im Sinne seiner Zeit, ohne sich darum zu kümmern, ob eine spätere Generation einem anderen Ideale huldigt und seiner Weise ferne steht. In jedem Stile lässt sich Grosses und künstlerisch Bedeutendes schaffen, wenn anders der Autor nur ein echter, mit wahrem künstlerischen Empfinden und technischer Fertigkeit ausgerüsteter Künstler ist. Das aber war bei unserm Gröninger der Fall. Seine Werke tragen den Stempel wahrer Kunst und sind, bei aller Nachfolge italienischer und niederländischer Weise, dennoch echt deutsch und, was am besten, von einem stark persönlichen Geiste erfüllt. Dass man dem Künstler bisher noch keine Beachtung geschenkt hat, liegt zum Teil wohl an der Abgeschiedenheit seiner Werke, die etwas abseits von der allgemeinen Heerstrasse liegen, zum Teil aber auch an dem Vorurteile der früheren Kunstkritik, die alles, was über die Mitte des 16. Jahrhunderts hinausging, mit tiefer Verachtung zu strafen pflegte.

Gröningers künstlerische Umgebung.

Heinrich Gröninger.

Wir haben nunmehr noch einen kurzen Blick auf Gröningers uns bekannt gewordene, künstlerische Umgebung zu richten und uns demgemäss zunächst mit seinem Bruder Heinrich zu beschäftigen, bei dem er seine Kunst erlernt hat. Da die Taufregister der Paderborner Bussdorfpfarre, zu der unsere Gröninger gehörten, nicht soweit zurückreichen, so sind wir zur Feststellung seines Geburtsjahres lediglich auf Kombinationen angewiesen. Sein Eingreifen in die religiösen Wirren und den Aufruhr des Liborius Wichart, sowie die Abfassung jener früher erwähnten Tendenzschrift, lassen an ihn der Zeit als einen Mann in mittleren Jahren denken, und da er zudem als Lehrmeister seines Bruders immerhin um mehrere Jahre älter als dieser gewesen sein mag, so lässt sich sein Geburtsjahr annähernd richtig zwischen die Jahre 1560 und 1565 festlegen. Dies stimmt auch mit der Bezeichnung auf seinen Werken überein. Das älteste, das wir nachweisen können, führt die Jahreszahl 1589 und zeigt den Künstler auf einer gewissen Höhe, die er später nur noch wenig überboten hat. Damals mag er 25—30 Jahre gezählt haben. Das Wenige, was mir von seinen Lebensumständen bekannt geworden ist, habe ich zum grössten Teile bereits im Zusammenhange mit den Nachrichten über Gerhards Leben berichtet. Von Löher und Keller, die den Künstler in ihren Schriften erwähnen, sind wohl hauptsächlich durch sein Verhalten bei dem Wichartschen Bekehrungsversuche veranlasst worden, ihn ohne weiteres zu einem Jesuiten zu machen. Wenn sich hierfür auch keine direkten Belege beibringen lassen, so hat Gröninger doch in der Tat durch seine mehr als freundschaftlichen Beziehungen zu dem Orden nicht wenig dazu beigetragen, ein solches Urteil über sich hervorzurufen. Bis zum Jahre 1610 soll er in dem elterlichen Hause auf der Giersstrasse seine Werkstätte gehabt haben. Dann erhielt er am 23. April des Jahres von dem Jesuitenkollegium jene früher erwähnte Wohnung in der Nähe der Bartholomäuskapelle,[1]) die er am

1) Zwei Urkunden darüber im Stadtarchiv zu Paderborn. Studienfonds 169.

9. Mai 1620 für 300 Taler an den Fürstbischof Ferdinand von Baiern abtrat, der das Haus dem Weihbischof Pelking überwies. Drei Jahre vorher hatte Gröninger von seinem Schwager, dem Syndikus Dr. Johann Viktor Warnesius den Hof Detmarsen, der hinter der Lindemühle lag, für 300 Taler gekauft und wahrscheinlich auch bezogen.[1]) Hier wird er bis zu seinem Tode gewohnt haben. Verheiratet war er, wie aus der Urkunde über den Kauf des Hauses von den Jesuiten hervorgeht, mit Maria Wegewarts, die vielleicht, wie früher schon bemerkt, aus der Münsterischen Künstlerfamilie dieses Namens stammte. Wie viel Kinder aus ihrer Ehe entsprossen sind, wissen wir nicht. Wir hören nur von einem Sohne Johann, der nach dem Tode des Vaters am 24. November 1631 das Domkapitel bittet, doch auf ihn ein Stablehen übertragen zu wollen, das dem Vater gegen die Verpflichtung, „dreimal jährlich alle Statuen und seine eigenen Bildhauerarbeiten zu reinigen und in Stand zu halten," verliehen worden war. Heinrich hatte dieses Lehen am 13. April 1612 erhalten.[2]) Ob der Sohn dem väterlichen Berufe gefolgt ist, wird uns nicht mitgeteilt, möchte man aber aus seinem Gesuche an das Domkapitel gerne annehmen. Aus diesem Schreiben erfahren wir auch das Todesdatum Heinrichs. Es heisst dort nämlich, dass der Vater vor drittehalb Wochen gestorben sei. Das war demnach der 6. November 1631.[3])

Seinem Charakter nach scheint Heinrich eine nicht weniger leidenschaftliche Natur gewesen zu sein als Gerhard. Dies geht einmal aus seiner Tätigkeit bei dem Wichartschen Handel sodann aber auch aus der wahrhaft excentrischen und manierierten Wildheit seiner Werke selbst hervor. Über deren Stilcharakter habe ich mich früher schon hinreichend ausgesprochen. Da sie mit Ausnahme weniger Stücke keinen höheren, künstlerischen Wert besitzen, so mag eine kurze Zusammenstellung der mir bisher bekannt gewordenen Arbeiten genügen.[4])

Das früheste Datum führt jenes Epitaphium mit der von Gerhard kopierten Reliefdarstellung der Pietà für den am 22. November des

1) Stadtarchiv Paderborn. Studienfonds 170.

2) Stadtarchiv Paderborn. Kapselregister 66.

3) Das Todesdatum schon erwähnt von Brand, Kurze Beschreibung der Stadt Paderborn. Paderborn 1846.

4) Von Pauli a. a. O. sind bereits genannt die Epitaphien für Johachim von Langen, Heinrich von Meschede, Gisbert von Budden, Johann von Hauxlede, Hermann von Spiegel und für die Domherrn Winkelhaus und Kappel. — Während des Druckes erschien in der Zeitschrift für vaterländische Geschichte und Altertumskunde. Münster 1904. Bd. 62, ein Aufsatz von Stolte, der Dom zu Paderborn, wo er S. 142 ff. die Werke Heinrich Gröningers bespricht.

Jahres 1589 verstorbenen Heinrich von Meschede. Die Komposition ist genau dieselbe, wie auf Gerhards Plettenberg-Altar. Doch ist der Christuskörper, mit Ausnahme des entsetzlich langen, linken Armes, im übrigen besser proportioniert als dort. Dahingegen sind der Kopf und die sonstige Behandlung nicht so gut, und namentlich die naturalistische Wiedergabe der hervorquellenden Adern an Armen und Beinen hässlich und aufdringlich. Rechts unten von der Gruppe kniet der anbetende Stifter. Die Tafel sitzt in einer einfachen Umrahmung, die oben und unten eine Kartusche, an den Seitenteilen je zwei Wappen und ein Engelköpfchen zeigt. Die Behandlung des Ornamentes ist ganz flach im Stile der Blechbeschlagdekoration. Auf dem Felsen, auf dem Maria sitzt, das Monogramm des Künstlers. Sandstein. In der Brigittenkapele des Domes zu Paderborn,

Dann folgt als nächstes Werk ein Epitaphium vom Jahre 1595. Es eröffnet die Reihe der vielen Werke im Kreuzgange des Domes und zeigt auf quadratischer Tafel einen knieenden Ritter in anbetender Haltung vor dem im Hintergrunde links erscheinenden Hubertushirsche mit dem Kruzifixe zwischen dem Geweih. Hinter dem Ritter ein gleichfalls knieender Diener mit dem Pferde und dem Hunde des Herrn. Links ein hoher Baum. Unter der Tafel eine Kartusche mit Rollwerk und zwei in Knorpelwerk auslaufenden Fratzen, oben ein Wappen und zwei Putten, zur Seite zwei flankierende Hermen mit Wappenschilden, eine männliche und eine weibliche, die mit den Händen das Gebälke stützen. Das Ganze ist recht handwerksmässig. Die Inschrift nennt als Stifter Gisbert Budden. Auf dem Baumstamme links das Monogramm [illegible]. Sandstein.

Eine dem Meschede-Epitaphium ähnliche, ebenfalls noch ganz flach gehaltene Umrahmung zeigt das Epitaphium des Johann von Hauxlede vom Jahre 1604. Es stellt auf quadratischer Tafel in flachem Relief die Krönung Marias mit dem anbetenden Verstorbenen dar. Die Darstellung ist mässig und ohne Interesse. Bezeichnet [illegible] f. Sandstein.

Ebenso unbedeutend ist auch das Epitaph des Joachim von Langen vom Jahre 1608. Es zeigt auf quadratischer Relieftafel Maria mit dem Kinde auf Wolken thronend, rechts und links die knieenden Bischöfe Liborius und Vinzenz und unten auf einem Kissen den knieenden Stifter. Unbezeichnet. Sandstein.

Um vieles besser ist dagegen das Doppelepitaph der Domherrn Winkelhaus und Kappel vom Jahre 1607. Möglich, dass an diesem Werke Gerhard Gröninger einen wesentlichen Anteil hat. Die Stellung des Schergen links bei der Verspottung erinnert auffallend an den steinwerfenden Mann zu äusserst links auf Gerhards Relief der Steinigung des Stephanus am Lethmate-Epitaph. Die beiden rechteckigen Tafeln, oben mit je einem

Wappen und einem Engelknäbchen und unten mit einer Inschrifttafel geschmückt, enthalten links die Geisselung, rechts die Verspottung des Herrn (Abbildung, Tafel XIII). Die Figuren sind teilweise völlig frei aus der Fläche herausgearbeitet, teilweise ganz flach gehalten. Dilettantenhaft ist die Art und Weise, wie bei einigen Freifiguren plötzlich die Extremitäten als Relief in der Fläche fortgeführt werden. Bei der Geisselung findet man diese Manier sowohl bei der sonst nicht übel modellierten und auch recht ausdrucksvollen Christusgestalt, wie auch bei dem gänzlich verunglückten Schergen links. Die beste Figur ist der auf einem Steine sitzende, nackte Christus bei der Verspottung. Er hat einen schönen, charaktervollen Kopf, eine gute Modellierung der nackten Fleischteile und eine interessante, wohl gelungene Haltung. Ebenso ist auch hier der Scherge links, wenn man von der gekünstelten Stellung und dem missglückten, rechten Bein absieht, eine anerkennenswerte Figur. Dagegen fällt der Scherge rechts mit dem Hute auf dem Kopfe wieder völlig aus der Rolle. Er ist manieriert bewegt und total verzeichnet. Auf beiden Tafeln sind im Hintergrunde noch mehrere Personen und unten rechts im Vordergrunde die knieenden Stifter in langen Mänteln mit Pelerinekragen angebracht. Bezeichnet „Henrich Grunniger fecit anno 1607." Sandstein.

Aus den Jahren 1608 und 1609 stammen sodann laut Inschrift die zwölf lebensgrossen Apostelfiguren an den Pfeilern des Dommittelschiffs, die in ihrer Haltung, Kopfbildung und Gewandbehandlung den äussersten Grad von lächerlicher Manier und Gespreiztheit erreichen. Man sehe nur die Figur des Simon an, der mit vorgestrecktem Kopfe, vorgebauter Stirn und unheimlich langem Barte in einer wüsten Gewandmasse steckt. Wie ein wildes Tier schaut er mit seinen tiefen Augen lauernd in die Ferne. Oder den Philippus, der den rechten Arm kerzengerade in die Luft reckt und das linke Bein hoch emporgezogen hat. Wie steife Bretter legen sich die Gewandflächen um seinen Körper. Oder den Mathäus oder Judas, den Täufer, die sich akrobatenhaft verrenken und eine geradezu unglaublich manierierte Gewandbehandlung zeigen. Sämtliche Figuren stehen auf Konsolen, die mit der Jahreszahl 1608 oder 1609, dem Monogramme des Künstlers IH und dem Namen des Stifters Arnold von Horst versehen sind. Das Material scheint Ton oder Gyps zu sein.

Kleiner, etwa dreiviertel lebensgross, aber ungleich besser und weit weniger manieriert sind die zwölf Apostelgestalten an der steinernen Taufsteinschranke im nördlichen Seitenschiffe des Domes. Hier interessieren sogar einige Figuren, wie namentlich die der Apostel Andreas (Abbildung Tafel XIVa.) und Simon, durch charaktervolle, energische Köpfe und durch

schöne Gewandbehandlung. Meist ist aber auch hier die Bewegung der überlangen Gestalten gesucht und affektiert. Unbezeichnet. Sandstein.

Vom Jahre 1610 ist sodann ein grösseres Epitaphium, das auf einer oben halbrund geschlossenen Tafel in flachem Relief die Darstellung des ecce homo enthält. Das Ganze wirkt wie ein in Stein übertragenes Gemälde. Auf einem Podium steht Christus mit gefalteten Händen und langem Gewande und schaut ernst und ruhig auf die schreiende Volksmenge herab, die links unten mit den Köpfen sichtbar wird, und aus der ein Mann ein Kreuz emporhält. Hinter Christus ein römischer Krieger, der die Linke in die Seite stemmt und mit der Rechten Christum anfasst. Im Hintergrunde, ganz flach gehalten, unter einem Baldachin sitzend, Pilatus und ein Mann, der ihm Wasser über die Hände giesst, links eine Person, die, um besser sehen zu können, auf einen Säulensockel geklettert ist und sich am Schafte festhält. Im grossen und ganzen sind die Figuren hier besser proportioniert und auch edler in der Durchbildung der Köpfe und der Gewandung. Gebälkstücke, mit Wappen und Engelköpfchen geziert, bilden die Umrahmung. Unten befindet sich eine grössere Inschriftkartusche. Als Stifter nennt sie den am 11. September 1610 verstorbenen Kanonikus Hermann von Spiegel. Unbezeichnet. Sandstein. Im Kreuzgange des Domes.

Sodann sieht man in einer spitzbogig geschlossenen Nische in Freifiguren die Schlüsselverleihung Christi an Petrus. Christus, bis auf die Lenden nackt und total verzeichnet, hält in der ausgestreckten Rechten zwei Schlüssel. Neben ihm stehen Petrus und Paulus mit langen Bärten und manierierter Gewandung in der Art der Apostelfiguren an den Pfeilern des Langhauses. Im Hintergrunde die andern Apostel. Vorne vor der Nische ruht mit aufgestütztem Arme der Verstorbene. Sein Kopf scheint porträtähnlich zu sein. Volles, rundes Gesicht mit einem kleinen Schnurrbärtchen und Fliege. Auf dem lockigen, langen Haare ein hoher, modischer Hut. In der Linken ein Buch, das er mit gezierter Bewegung aufs Knie stützt. Bezeichnet 1613. Doch ohne Monogramm. Sandstein. Im Kreuzgange.

Eine oben dreiseitig gebildete Relieftafel zeigt unten in kleinen Figuren die Hirten auf dem Felde, oben mächtige Lichtstrahlen, die fast die ganze Fläche füllen. Ein richtiges Landschaftsgemälde. Das Werk ist stark verletzt, die Inschrift zerstört, das Ganze jedoch nur mässig. Sandstein. Im Kreuzgange.

Ein anderes gleichgeformtes Epitaph enthält die Darstellung der drei Marien am offenen Grabe. Im Hintergrunde die erschreckten Wächter. Unten in anbetender Haltung der knieende Stifter. Sämtliche Figuren sind roh und schlecht. Die Inschriftkartusche in wilden Formen genau wie bei

dem vorigen Werke. Bezeichnet links unten mit dem Monogramme HH f. und der Jahreszahl 1615. Sandstein. Im Kreuzgange.

Es folgt der Jahreszahl nach im nordöstlichen Querschiffe die Riesengestalt des Christophorus (Abbildung Tafel XIVb.), eine gross und dekorativ gehaltene Figur von plumpen Formen, barocker Gewandbehandlung und manierierter Beinstellung. Das gegürtete, halblange Gewand, von der linken Schulter herabgerutscht, lässt die übertriebene Muskulatur der Brust und des linken Armes sehen. Auf der rechten Schulter sitzt der kräftig gebildete Christusknabe und hält mit der Linken eine Riesenkugel über dem Haupt des Heiligen. Der Kopf des letzteren zeigt ein naturalistisch durchgebildetes Gesicht mit dickem Schnurr- und Backenbart, kräftigem, ausrasiertem Kinn und stark gewölbter Stirn, die von flatternden Locken gleichwie von züngelnden Flammen umgeben wird. Ausser dem Monogramme des Meisters trägt die mit einem Wappen des Stifters geschmückte Konsole die Jahreszahl 1619. Sandstein.

Gut gewandete und ziemlich charakteristische Figuren zeichnen das Epitaphium des Rotgerus von der Horst vom Jahre 1623 aus. Oben dreiseitig geschlossen, enthält es auf einer Relieftafel die Ausgiessung des heiligen Geistes. Unten vor der Tafel ruht lang ausgestreckt auf einem Kissen der Verstorbene. Rechts und links von ihm knieen die Apostel Petrus und Paulus. Die einfache Umrahmung zeigt einen Schmuck von aneinander gereihten Wappen. Unten eine Kartusche mit Inschrift. Bezeichnet mit dem Monogramme HH f. Sandstein. Im Kreuzgange.

Ein analog gebildetes Epitaph ist dem am 3. November 1625 verstorbenen Georg von Brenken gewidmet. Es zeigt in fürchterlich verzeichneten Figuren die heilige Dreifaltigkeit: Gott Vater, der den Leichnam des Sohnes unter den Armen hält. und darüber die Taube des heiligen Geistes. Unten kniet zwischen zwei Engeln, von denen einer ein Kreuz hält, der anbetende Stifter. Bezeichnet HH f. Sandstein. Im Kreuzgange.

Ausserdem beweisen eine Anzahl Arbeiten früherer Zeit im Kreuzgange durch ihre Umrahmungen und gelegentlichen Ausbesserungen, dass Gröninger seiner Pflicht, sie zu reinigen und in Stand zu halten, vollauf nachgekommen ist. Einige dieser Arbeiten führen die Bezeichnung renovat. mit der Jahreszahl 1626 oder 1627.

Das folgende Epitaphium weicht von den bisher erwähnten Werken in mehr als einer Beziehung ab. Es trägt in Form und Auffassung einen mehr an Gerhards Stil erinnernden Charakter. Ausserdem ist es zum Teil polychromiert, was die anderen Werke nicht sind. Sein Stifter ist der am 27. August 1626 verstorbene Theodor von Orsbeck. Das Werk hat die Gestalt eines Tryptichons und enthält in der Mitte die Kreuzigung, auf den

Seiten die Geisselung und das ecce homo. Namentlich die letztere Scene könnte man unbedenklich Gerhard zuschreiben. Der Christus dort ist auffallend verwandt den Gerhardschen Figuren. Nur nähert sich der Kopftypus wieder mehr dem Stile Heinrichs. Auch erinnert die Kreuzigung lebhaft an Gerhards Werke zu Altenberge und Westbevern. Dagegen zeigt der Christus an der Martersäule wieder durchaus Heinrichs Formen. Jedenfalls ist das Werk für Heinrich eine sehr tüchtige und ungewohnte Leistung. Unbezeichnet. Sandstein. Im Kreuzgange.

Eines der besten Werke des Künstlers ist sodann der hohe Altaraufsatz, der sich im südöstlichen Querschiffe oben über dem Eingange zur Sakristei befindet. In zwei Geschossen aufsteigend, ruht er auf einem dreiteiligen Untersatze, der in dunkler Alabastereinfassung drei in weissem Alabaster ausgeführte Reliefstücke, nämlich in der Mitte in einem langgestreckten Oval das Abendmahl, links und rechts im Rand die Himmelfahrt und die Ausgiessung des heiligen Geistes enthält. Die Mitte des ersten Stockwerks nimmt eine oben halbrund schliessende Relieftafel mit der Anbetung der Hirten ein. Ihre Komposition ist schön und geschmackvoll angeordnet und auch die einzelnen Figuren von ungezwungener, anmutiger Haltung und Bewegung. Weniger gelungen sind die Freifiguren des heiligen Antonius und Franziskus zwischen den korinthischen Marmorsäulen, die die Relieftafel auf beiden Seiten einfassen. Ein Wappenfries und ein kräftig ausladendes Gesimse schliessen den unteren Teil vom oberen ab. Das zweite Stockwerk etwas schmaler als das erste und durch drei Marmorsäulen in zwei gleiche Teile geteilt, schliesst oben in einem von einem Wappen durchbrochenen, dreieckigen Giebel, auf dessen Seiten Viktorien lagern und die Freifigur je eines Heiligen steht. Es enthält im Relief den Kruzifixus zwischen Maria und Johannes einerseits und die Taufe Christi anderseits. Ein breites Zwischengebälke zeigt ebenfalls noch vier verhältnismässig gut durchgeführte Reliefstücke, zwei kleinere, quadratische an den Enden, nämlich die Verkündigung und die Darstellung im Tempel, und zwei grössere, rechteckige in der Mitte, nämlich die Anbetung der heiligen drei Könige und die Beschneidung. Diese Tafeln [1]) erinnern in etwa an die Reliefstücke auf dem Plettenberg-Altare des Bruders und zeigen auch sonst in der Anordnung der Figuren viele Anklänge an gleiche Kompositionen Gerhards; doch stehen sie in formaler Beziehung noch recht weit hinter diesen zurück. Endlich sind auf den Ecken des ersten Stockwerks noch vier Heiligenfiguren und als Bekrönung des Ganzen oben auf der Spitze

---

1) Abbildungen in den Bau- und Kunstdenkmälern Westfalens herausgegeben von Ludorff. Kreis Paderborn. S. 96.

noch die Mutter Gottes zwischen zwei betenden Engeln angebracht. Ob das Werk bezeichnet ist, konnte ich seiner hohen Aufstellung wegen nicht ermitteln. Eine Inschrifttafel ist nicht vorhanden.

Die umfangreichste und prunkvollste, aber keineswegs gelungenste Schöpfung Heinrichs bildet das Riesenepitaphium für den Fürstbischof Dietrich von Fürstenberg (Abbildung Tafel XV.), das sich der prunkliebende Bischof bereits bei seinen Lebzeiten nach eigener Anweisung von dem Künstler hat errichten lassen. Es ist aus schwarzem Marmor für das Architektonische und aus weissem Alabaster für das Figürliche gefertigt, über sieben Meter hoch und steigt wie eine Kirchenfassade in drei Geschossen, durch Säulen und Gebälkstücke gegliedert, auf einem Unterbau empor. Alle Teile sind mit Dekoration überzogen, und das Ganze von einem höchst bizarren, aufdringlichen Eindrucke. Unten kniet der Fürst in reichem Bischofsornate anbetend vor einem Kruzifixe, das ihm ein kleiner Kinderengel vorhält, während ein anderer in seinem Rücken den Bischofsstab hält. Mit seinen naturalistisch gebildeten, sichtlich nach dem Leben portraitierten Zügen ist er ganz entschieden das Beste an dem reichen Denkmale. Über ihm erhebt sich eine dreiseitig geschlossene, in mehrfach abgetrepptem Rahmenwerke steckende Relieftafel, die in äusserst manierierten Figuren eine Auferstehung der Toten zeigt. Teilweise sind die Figuren sogar in Rundplastik vor dem Rahmenwerke angebracht, und man würde diesen Gedanken durchaus nicht unglücklich und uninteressant nennen, wenn nur die Figuren nicht gar so sensationslüstern in einem halb skelettartigen, geradezu ekelhaft wirkenden Zustande dargestellt wären. Die Tafel, die durch die beiden Hauptgeschosse durchgeht, erhält oben eine Bekrönung durch das von zwei Engeln gehaltene Fürstenbergische Wappen. In den Nischen zwischen den verzierten Säulen und Hermen der beiden Geschosse stehen auf niederen Postamenten ungefähr drei viertel lebensgrosse, höchst eckige und gespreizte Freifiguren. Unten links Christus als salvator mundi und Maria Magdalena mit der Salbenbüchse, rechts Maria als Himmelskönigin mit dem Kinde und die andere Maria im modischen Zeitkostüm, oben je ein gepanzerter Kaiser mit Krone, Schwert und Reichsapfel und je ein Bischof in seinem Ornate mit Mütze und Krummstab. Ein drittes Stockwerk, oben mit einem dreieckigen Giebel schliessend, enthält in einem mehrfach profilierten Rahmen die Anbetung der Könige und darüber wieder ein von Engeln gehaltenes Wappen. Rechts und links von diesem Aufbau sieht man zwei excentrisch bewegte, an Gerhards Geisslerfiguren vom Aschebroich-Epitaph erinnernde männliche Flügelgestalten, eine mit einer Sense, die andere mit einem Bogen. Auch den Giebel bekrönen noch lagernde und stehende weibliche Figuren. Mehrere von dem poetisch ver-

anlagten Bischofe selbst verfasste Sprüche [1]) zeigen an, dass Fürstenberg den Tod stets vor Augen hatte und desselben jeden Augenblicks gewärtig war. Oben rechts steht ein Distichon, das den Künstler feiert. „Haec patriae natus, natis hoc sede videri Splendidiora suis arte manuque faecit." Henrich Grunninger.

Weniger prunkvoll, aber im Figürlichen um vieles besser und ansprechender, ja sogar recht einfach und schön ist das Grabdenkmal für Kaspar von Fürstenberg, den kunstliebenden Bruder Dietrichs, das in der Klosterkirche zu Weddinghausen, der jetzigen Probsteikirche zu Arnsberg in einer dunklen Ecke auf dem Kreuzaltare steht. Kaspars Sohn Friedrich, dessen Epitaphium, aber von anderer Hand, dicht daneben hängt, hat es dem Vater nach seinem am 5. März 1618 erfolgten Tode von Heinrich Gröninger errichten lassen. Es besteht wiederum aus schwarzem Marmor für die Architekturteile und aus weissem Alabaster für das Figürliche und zeigt den Verstorbenen in ritterlicher Rüstung knieend und betend vor einem gut durchgebildeten Kruzifixe. Der Kopf ist offenbar wieder portraitähnlich und von charakteristischem Ausdrucke. Zwei Inschriften, [2]) die das Werk zieren, feiern den Verstorbenen und den Stifter.

Ausserhalb Paderborns sind mir sodann noch jene beiden früher schon erwähnten Arbeiten in Billerbeck bekannt geworden. Von der dortigen Kreuzigungsgruppe sind nur noch die beiden Schächerfiguren alt, der Christus ist modern. Der eine der Schächer zeigt fast genau denselben Kopf mit dem dicken Schnurrbarte, dem glatten, ausrasierten Doppelkinn und den wie Flammen züngelnden Haaren, wie der heilige Christophorus im Paderborner Dome. Der andere hat einen langen Spitzbart. Beider Körper sind stark verdreht, unproportioniert, an den Hüften eingeschnürt und mit übertriebenem Ader- und Muskel-Spiel wiedergegeben, ihre Arme und Füsse mit dicken Tauen an die gekappten Baumstämme gebunden. Der eine blickt aufwärts, der andere zur Seite. Das Material ist Sandstein, jedoch arg verwittert.

Der Altar endlich in der nahegelegenen Waldkapelle zeigt eine von zwei geriefelten, unten skulpierten und auf hohen Sockeln stehenden, jonischen Säulen flankierte Relieftafel, die oben durch ein Gesimse abgeschlossen wird, auf dem in der Mitte ein rundes Medaillon mit dem Brustbilde der Maria Magdalena, auf den Ecken links Maria rechts Johannes stehen. Auf der Relieftafel sieht man fast zu Freifiguren ausgearbeitet, Christus,

---

1) Zusammengestellt bei Masen, Continuatio annal. Paderb. ad annum 1618 und bei Bessen, Geschichte des Bistums Paderborn. Paderborn 1820. S. 140.

2) Bei Pieler a. a. O. S. 323.

dem die kniende Maria, Marthas Schwester, die Füsse salbt, nebst fünf andern Personen am Tische sitzen. Die barock gewandeten Figuren haben zum Teil recht gut charakterisierte Köpfe. Die Inschrift auf der unter dem Fussgesimse befindlichen Kartusche nennt als Stifter Johann Nysing, zur Zeit der Errichtung des Werkes im Jahre 1611 Rektor.[1])

Hans Lacke.

Unter den Münsterischen Künstlerkollegen Gerhard Grönigers interessiert uns in erster Linie sein Schwiegervater Hans Lacke. Auch von ihm wissen wir nicht, wann er geboren ist. Da er im Jahre 1590 unter den Wählern des Rates, 1599 aber als Ratsherr selbst erscheint, so dürfen wir aus dieser ehrenvollen Amtsstellung mit Recht auf ein gesetzteres Alter schliessen. Nehmen wir an, dass er damals etwa 40—50 Jahre gezählt habe, so dürfte er etwa um 1550 geboren sein. Diese Annahme gewinnt auch noch dadurch einen Halt, dass die Heirat seiner Tochter Ursula am 23. Februar 1603 stattfand.[2]) Als er selbst seine Gattin Gertrud Holter zum Altare führte, mag er vielleicht 25—30 Jahre alt gewesen sein; rechnen wir das Alter der Tochter bei ihrer Heirat auf 20 Jahre und addieren die Zahlen, so dürfte unsere Bestimmung bezüglich seines Geburtsjahres ungefähr das Richtige treffen. Da er im Jahre 1620 stirbt, hat er immerhin ein Alter von wenigstens 65—70 Jahren erreicht. Auch der Geburtsort wird uns nirgendwo genannt. Doch dürfen wir aus seiner Aufnahme in den Rat, in den ja meist nur Bürger eingesessener Familien gewählt wurden, zunächst wohl sicherlich an Münster denken. Dass er anfangs wenigstens in guten Verhältnissen gestanden hat, haben wir schon gehört. Von seinen sieben Kindern überlebten ihn nur drei, Maria, Katharina und Gertrud. Auch überlebte ihn seine Frau, die fünf Jahre später starb als er. Von seinen sonstigen Lebensumständen ist mir nichts weiteres bekannt geworden.

Man sollte annehmen, dass sich bei seiner langjährigen künstlerischen Tätigkeit eine grössere Zahl von Werken erhalten haben würde. Doch habe ich ausser jenen beiden früher genannten Arbeiten, bei denen seine Autorschaft freilich auch nur erst eine mutmassliche ist, nichts

---

1) Stolte a. a. O. schreibt Heinrich noch folgende Arbeiten zu: die vier ornamentierten Pfeiler der Orgeltribüne im Dom zu Paderborn, mehrere gut ausgeführte Grabsteine mit Gröningers Monogramm in Dringenberg und die beiden Wasserkümpe auf dem Kampe und vor dem Rathause zu Paderborn.

2) Der Heiratsbrief befindet sich unter den Prozessakten Gröningers.

gefunden, was ich ihm sonst noch zuschreiben könnte. Diese beiden Werke zeichnen sich durch eine ausserordentliche Sorgfalt der Ausführung und durch eine sehr geschmackvolle, ungemein zierliche Architektur aus. Die Säulen sind auf das feinste geriefelt, von vornehmem Charakter und subtilster Dekoration, die Gebälkteile gerade, aber vielfach verkröpft und mit einem ganz feinen Schuppenmuster oder mit einem äusserst zierlichen Zahnschnitte, Eierstabe oder kleinem Konsölchenfriese geschmückt. Wie ein feiner, mit Knöpfen und Nägeln aufgehefteter Blechbeschlag zieht sich eine ganz flach gehaltene Dekoration über sämtliche Flächen hin. Kleine Engelköpfchen mit stilisierten Flügeln, zierliche Fruchtgehänge, durchbrochene Voluten mit aufgesetzten Pyramiden, flach gearbeitete Wappen und noch völlig regelmässig gebildete Kartuschen bilden den übrigen, ganz im Sinne des ausgehenden 16. Jahrhunderts gehaltenen Schmuck. Das Figürliche tritt hinter dieser reizvollen Architektur dagegen völlig zurück. Hier zeigt sich Hans Lacke als kein besonders veranlagter Künstler. Seine Leistungen sind zwar um vieles besser als die seines Schwiegersohnes Johann Kross, aber an Gröningers Arbeiten reichen sie auch nicht im entferntesten heran. Sie dienen lediglich zur Belebung der Architektur.

Das Münsterische Epitaphium (Abbildung Tafel XVI), das im nördlichen Seitenschiffe des Domes hängt, und wie schon früher hervorgehoben, im Aufbau von Gröninger und Kross benutzt wurde, ist dem Andenken des am 6. Oktober 1594 verstorbenen Leto Droste gewidmet. Es zeigt zwei verschieden hohe und breite Geschosse mit noch einem kleinen Aufbau und einer abschliessenden, mehrfach gegliederten Pyramide darüber. In dem unteren Stockwerke umschliessen vier vorgestellte, am untern Teile reizend skulpierte Säulen, in der Mitte eine grössere Relieftafel mit der Verkündigung Mariä und seitlich die in Nischen stehenden Freifiguren des Apostels Paulus und des heiligen Mauritius. In dem zweiten Stockwerke, das von dem ersten durch ein breites, sich um die Säulen herum verkröpfendes Gesimse getrennt wird, springt in der Mitte ein halbrunder Balkon vor, in dessen Inneren, durch die vordere Säule etwas verdeckt, der segnende Christus mit der Himmelskugel auf dem Schosse sitzt. Die seitlich anschliessenden Nischen enthalten je eine langgewandete, Laute spielende Engelfigur. Kleinere Engelknaben mit musikalischen Instrumenten oder symbolischen Attributen dienen dem oberen Abschluss zum Schmuck. Den untern Abschluss bildet eine grössere Kartusche mit Inschrift, deren Schlusssatz lautet: OCtobrIs seXtVs LVXIt soL ante CaLenDas QVo CeLeber Leto Droste potItus obIt. Nur das Figürliche des untern Stockwerks und die Wappen sind polychromiert, alles andere zeigt den nackten Sandstein.

Das Altarwerk in der Kirche zu Hemmerde soll nach Nordhoff[1]) ehemals die Kirche zu Werl geschmückt haben. Es ist bedeutend einfacher, aber nichts destoweniger ebenso sorgfältig und fein in der Durchführung der Einzelheiten wie das vorige Epitaph. Das von zierlich geriefelten Säulen gegliederte, untere Stockwerk enthält in der Mitte eine quadratische Relieftafel mit der Darstellung der Auferstehung Christi, seitlich je eine kleine, muschelverzierte Nische mit den Freifiguren Johannes des Täufers und der heiligen Agatha. Diese letzteren Figuren sind zufolge ihrer flotten Gewandbehandlung und ihrer verhältnismässig guten Körperbildung der beste Teil des Figürlichen. Das zweite Stockwerk wiederholt das Gerüst des ersten und schliesst oben mit einem Giebeldreieck, auf dem die Mutter Gottes steht. Das von ihm eingeschlossene Reliefbild zeigt in schöner Komposition die Enthauptung Johannes. Auf den Ecken des Hauptgebälkes stehen auf hohen Sockeln links die heilige Katharina, rechts eine Heilige mit einer Krone auf dem Haupte. Zwischen ihnen und dem Oberbau bilden, wie bei dem vorigen Werke, durchbrochene Voluten die Vermittelung. Die Inschrift, die ausser dem Stifter des Werkes auch den Künstler jedoch ohne Nennung des Namens preist, enthält am Schlusse das Chronologikon: LVCIfer OCtoberIs MICVIt ter qVIntVs In axe Vt ereCta est statVis ara saCrata sVIs. Danach ist das Werk 1593 entstanden. Das Material ist Sandstein.

Johann Kross.

Von Johann Kross, dem Schwager Gerhard Gröningers, der mit Maria Lacke verheiratet war, hat sich glücklicherweise ein beglaubigtes Werk erhalten, sodass wir uns von seiner Künstlerschaft einen annähernden Begriff machen können. Am 15. September 1599 schliesst er mit dem Rektor des Jesuitenkollegs Gisbert Niersbach einen Kontrakt zur Anfertigung eines Altares aus Baumberger Stein und Alabaster für die Petrikirche zu Münster. Innerhalb zwei Jahren soll das Werk vollendet sein und der Künstler als Preis 616 Reichstaler sowie zwei Malter Roggen empfangen. Bereits am 16. Oktober 1601 kann Kross über die erhaltenen Gelder seine Quittung ausstellen.[2]) Dieses Altarwerk[3]) (Abbildung Tafel XVII) befindet sich heute

---

1) Nordhoff, Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Hamm. S. 120. Hier auch eine Abbildung des Werkes.

2) Staatsarchiv Münster F. A. Gymnasium II. 1. Nr. 14a.

3) Abgebildet in Ortweins Renaissance Abt. 28. Erwähnt von Ebe, die Spätrenaissance, Berlin 1886. Bd. I, S. 410.

noch an seinem ursprünglichen Orte, im Chore der Petrikirche, der jetzigen Gymnasialkirche. Es stellt dem Künstler wenigstens im Figürlichen nur ein sehr mangelhaftes Zeugnis aus. Die Proportionen sind durchaus plump und unkorrekt, der Ausdruck leer und nichtssagend und die Gewandung völlig roh und schablonenhaft. Dagegen zeigt die Architektur einen guten, geschmackvollen, allerdings, wie schon bemerkt, durch das Droste-Epitaph des Hans Lacke bedingten Aufbau. Die Säulen und die Gebälkstücke sind schlicht und schön und die Dekoration ganz im Stile des ausgehenden Jahrhunderts.

Der Altar ruht auf einem Untersatze mit vier vorgestellten Konsolen, die auf der Vorderseite vier in Alabaster ausgeführte Medaillonbrustbilder der Kirchenväter enthalten, Reliefs, die das Figürliche der übrigen Stücke des Werkes so bedeutend übertreffen, dass man hier an eine fremde Hand als Beihilfe denken möchte. Eine mittlere Relieftafel und je eine Freifigur in den Seitennischen bilden nach dem üblichen Schema den Schmuck des Untergeschosses. Die erstere, oben abgerundet und durch eine Wolkenschicht in zwei Teile getrennt, zeigt in dem oberen Teile das Monogramm Christi von einem Strahlenkranze und einer singenden Engelschar umgeben, in dem unteren Teile die in einer Kopf an Kopf gedrängten Versammlung von Päpsten und Bischöfen vorgenommene Schlüsselverleihung Christi an Petrus. Die Figuren in den Nischen präsentieren in etwa dreiviertel Lebensgrösse links Petrus mit aufgeschlagenem Buche und mächtigem Schlüssel, rechts Paulus mit einem Buche und einem grossen Schwerte. Beide haben dieselbe schablonenhaft in fast parallelen Falten schräg über den Körper hinübergezogene Gewandung. Das zweite Stockwerk, oben mit einem durchbrochenen Giebel schliessend, enthält die klobige Figur des segnenden Christus mit furchtbar grossen, ungelenken Händen und einem dicken, unförmigen Kopfe. Zwei Engelgestalten und die vier gänzlich verunglückten Evangelisten mit ihren Symbolen, sowie die etwas besser gestaltete Figur des heiligen Michael bekrönen das Werk.

Auch die zwölf beinah lebensgrossen, in Sandstein gehauenen Apostelgestalten, die auf Konsolen an den Pfeilern derselben Kirche angebracht sind, rühren, wie dies schon Wormstall[1]) bemerkt hat, von unserem Künstler her. Es sind einige leidlich charakterisierte, individuell gebildete Köpfe unter ihnen. Aber im grossen und ganzen sind diese stark verdrehten Figuren doch zu hölzern und handwerksmässig, als dass sie einer weiteren Betrachtung wert wären. Das gilt nicht minder von den Figuren der beiden Apostelfürsten in der Portalumrahmung der Kirche und den mit

1) Wormstall, a. a. O. S. 195.

der Jahreszahl 1601 versehenen Statuen des Evangelisten Johannes und der heiligen Agnes am äussern Eingange in den Stephanuschor des Domes, Figuren, die ebenfalls von Kross herrühren dürften. Auch hier haben wir dieselbe stillose, schematische Gewandanordnung und die steife, nüchterne Haltung. Im Jahre 1601 soll Kross auch eine nicht mehr nachzuweisende Statue des Petrus, oder des Johannes für den Turm der Überwasserkirche gefertigt haben.[1]) Auch rühren von ihm die Apostelfiguren im Chore der Lambertikirche her.

Über sein Leben habe ich ausser einer Notiz in dem Judicial des Ratsprotokollbuches vom Jahre 1638, wonach ihm in diesem Jahre sein Hab und Gut unter den Hammer kam, nichts Erwähnenswertes mehr in Erfahrung gebracht. Er scheint also mit seiner Kunst auch nicht auf einen grünen Zweig gekommen zu sein. Da ihm im Jahre 1620 sein Sohn Heinrich, „der bereits das dreissigste Lebensjahr überschritten hat," eine Quittung ausstellt, dass er alles richtig aus der Schicht empfangen habe (R. P. 1620. S. 157.), so muss der Künstler damals schon ein Mann von etwa 55—60 Jahren gewesen sein. Maria Lacke war demnach bereits seine zweite Frau und der ebengenannte Heinrich ein Kind seiner ersten Ehe. Ein zweiter Sohn namens Johann war mit Gertrud zur Becke vermählt. Nach dem Taufregister der Überwasserkirche lässt er im Jahre 1633 eine Tochter Katharina taufen. Er kommt auch des öfteren in den Ratsprotokollen vor, war aber wie auch der Bruder nicht Bildhauer. Der Vater wurde nach dem Tode seines Schwagers Bernard Brochtrup Vormund über dessen Kinder. Möglich, dass er im Jahre 1638, oder vorher schon gestorben ist. Der Verkauf seines Eigentums in diesem Jahre macht diese Annahme sehr wahrscheinlich.

Johann Gröninger.

Von Gerhard Gröningers Söhnen folgte der älteste Johann dem Berufe des Vaters. Solange die Familie in Münster weilte, wird er wohl kaum eine selbständige Werkstätte eröffnet haben. Dies geht auch schon daraus hervor, dass er mit dem Vater nach Rheine zieht und die Reise in ferne Lande antreten will. Ebenso darf man aus diesem Umstande schliessen, dass er damals wenigstens noch nicht verheiratet war. Wenn er ein Sohn der Anna Lacke war, so dürfte er um 1611 oder 1612 ge-

---

1) Der Kontrakt hierüber im Staatsarchiv. Münster, F. A. Universität IV. L. 6. Wormstall a. a. O. S. 195.

boren sein. Von seiner Tätigkeit als Künstler wissen wir nur, dass er an einigen Arbeiten des Vaters mitbeschäftigt war, so an dem für den Domdechanten Plönnies errichteten Werke im alten Dome. Da ihm der Rat der Stadt am 23. Februar 1636 (R. P. 1636. S. 19.) auf Anruf der Gilde anbefehlen lässt, „er solle sich des Malens sub poena 10 Reichstaler enthalten und sich am Bildhaueramt sättigen", so darf man ihm vielleicht eine grössere Beihilfe bei der Polychromierung der Werke des Vaters zuschreiben. Ein „geduppelt lieben Frauenbild in sole" (wahrscheinlich eine Doppelmadonna, die auf einer Erdkugel als Lichterkrone stehend an einer Kette befestigt war), das der Bürgermeister der Stadt im Jahre 1636 für 12 Taler für die Ratskammer bei ihm bestellen liess,[1]) lässt sich heute nicht mehr nachweisen. Doch geht aus diesem Auftrage, wie auch aus der früher mitgeteilten Stelle im Schuldbriefe an den Kaufmann Wilhelm von Höseden hervor, dass Johann immerhin vom Vater unabhängig war und für seine eigene Tasche arbeitete. Was weiter aus ihm geworden ist, entzieht sich unserer Kenntnis.

Wilhelm Spannagel.

Ausser Johann, dem Sohne und dem Lehrbuben Adam Jansen beschäftigte Gröninger in seiner Werkstätte auch noch den Gesellen Wilhelm Spannagel, mit dem er, wie wir wissen, im Jahre 1631 des nichtgezahlten Lohnes halber aneinandergeriet. Durch diesen Streit ist uns der Geburtsort Spannagels bekannt geworden. Er stammt „aus dem Land von Jülich", nämlich aus Aachen. Das Jahr seiner Geburt wird uns nicht mitgeteilt, dürfte aber vielleicht um 1600 anzusetzen sein. 1631 trat er aus Gröningers Werkstätte aus und machte sich selbständig. Nach den leider verloren gegangenen Gildeschriften durfte Spannagel, wie Nordhoff mitteilt,[2]) am 14. März 1632 gegen Prästation dem Amte beitreten, obwohl ihm noch zwei Jahre fehlten. Auch soll er 1633, in welchem Jahre sein Vater starb, dessen Werkstätte übernommen haben. In diesem Jahre hatte er auch einen Streit mit dem Freunde Gröningers, dem uns bereits mehrfach begegneten Melchior Kribbe. Es handelte sich dabei um einen Leichenstein für das Grab der Frau Oberst-Wachtmeister von Bönninghausen (R. P. 1633. S. 109). Spannagel behauptet vor dem Stadtrate, „Kribbe habe ihn bei dem Herrn Obristen auszustechen gesucht und demselben einen Stein

---

1) Stadtarchiv Münster, Kämmereirechnung vom Jahre 1636. Wormstall a. a. O. S. 195.

2) Nordhoff, Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Warendorf. S. 115.

gleichen Kaufes angeboten, obwohl er gewusst, dass der Stein bereits an ihn bestellt gewesen und er auch 20 Taler darauf empfangen gehabt". Kribbe dagegen sagt aus, der Stein sei zuerst bei ihm bestellt worden. Wer von den beiden Recht behalten, wird uns nicht mitgeteilt. Im Jahre 1643 soll Spannagel nach Nordhoff auch noch „mehrere Leichensteine und mancherlei grosse und bis auf das Figürliche ansprechende Werke" für die Ludgerikirche gefertigt haben. Mir ist indessen kein anderes Werk des Künstlers, als der Hochaltar in der Kirche zu Freckenhorst bekannt geworden, eine Arbeit, die mit seinem vollen Namen „M. Wilhelm Spannagell fecit" bezeichnet ist und ihn als einen nur mässig begabten Bildhauer erkennen lässt.

Der Aufbau des Altares[1]) erinnert an Gröningers Plettenberg-Altar. Ein Untersatz mit Inschrift, darauf vier Marmorsäulen, die ein gerades Gebälke tragen und eine mittlere Relieftafel, sowie seitlich in Nischen die Freifiguren der Bischöfe Bonifacius und Wennamarius umschliessen. Die Relieftafel zeigt in gefälliger Anordnung, aber ganz unbedeutenden Figuren die Anbetung der Hirten. Maria betend hinter der Krippe, darinnen das nackte Kind, links der bärtige Joseph, rechts ein langgewandeter Engel, links unten ein zweiter, ihm gegenüber ein Knabe mit einem Hunde, rechts und links noch je ein Hirt und eine Hirtin, im Hintergrunde Ochs und Esel und oben in dicker Wolkenschicht ein Engel mit einem Notenbuche und zwei Cherubimköpfchen. Ein über der Mitte befindlicher Aufsatz, aus drei Säulen und einem Giebeldreiecke gebildet, enthält in zwei Freifiguren auf besonderen Postamenten die Verkündigung, links Maria kniend, rechts den Engel stehend mit ausgebreiteten Flügeln. Es sind ebenso unproportionierte, mässige Figuren wie die beiden Bischöfe und wie die Apostel Petrus und Paulus und Maria und Johannes, die auf den Gebälkecken stehen. Das Figürliche des Werkes ist aus Sandstein und nicht polychromiert, die Architektur aus schwarzem und rotbraunem Marmor. Die Inschrift auf der Predella lautet: „Ad honorem Dei omnipotentis et piam memoriam admodum Rctae et praenobilis Virginis Mariae a Plettenbergh ex castro Neele Anno 1636. 18. Oktob. vita defunctae, huius Imperialis liberi et Saecularis Collegy quondam Canonissae et Seniorissae constituti executores hoc altare poni curarunt Anno 1646."

---

1) Abgebildet bei Nordhoff a. a. O. S. 115.

Albert zum Hülse, Melchior Kribbe, Johann von Bocholt.

Von den andern Münsterischen Bildhauern, mit denen Gröninger zusammengekommen, ist mir, wie schon gesagt, keine Arbeit bekannt geworden. Doch kann ich von einigen der Künstler noch ein paar biographische Notizen beibringen. So war Albert zum Hülse mit Anna Brintrup vermählt und wohnte im Kirchspiel Überwasser. Nach dem Taufregister der dortigen Kirche lässt er im Jahre 1617 zwei Söhne auf die Namen Kaspar und Johannes taufen.

Melchior Kribbe erscheint im Taufregister der Lambertikirche zweimal als Taufzeuge, einmal am 12. Januar 1614, das andere Mal am 15. August 1621. Am 6. September 1630 steht er wegen Fahrlässigkeit vor Gericht. Ein Kind war durch einen umfallenden Leichenstein, den er auf die Strasse gestellt hatte, zu Tode gekommen (R. P. 1630. S. 301). Auch hatte Kribbe im Jahre 1633, ausser jenem bereits erwähnten Streite mit Spannagel, noch einen nicht näher bezeichneten Streit mit einer Witwe Holstein (R. P. 1633. S. 44).

Sodann mögen hier noch ein paar biographische Notizen, die sich über den Erbauer der städtischen Wage und des Sentenzbogens Johann von Bocholt erhalten haben, eine Stelle finden. Sie stammen aus einem Bande Prozessakten (im Stadtarchive), der über den Verkauf des Hauses und der Habe des Künstlers eine Reihe von Schriftstücken enthält. Danach war Johann von Bocholt mit Gertrud Schmedding verheiratet und wohnte wie Albert zum Hülse im Kirchspiel Überwasser auf dem Katthagen, dem Gräflich Bentheimschen Hause gerade gegenüber. Seine Wohnung bestand aus einem Haupt- und zwei Nebengebäuden, die nach seinem Tode nebst seiner übrigen Habe am 16. Juli 1634 zwangsweise verkauft wurden. Somit scheint auch er mit seiner Kunst keine Seide gesponnen zu haben. Nach einer weiteren Notiz ist er im Jahre 1632 an einer „abscheulichen Krankheit" gestorben. Wahrscheinlich hat ihn die Pest, die damals gerade in Münster grassierte, dahingerafft. Er hinterliess eine minderjährige Tochter namens Elisabeth, die nach dem Taufregister der Überwasserkirche im Jahre 1624 geboren wurde und zu deren Vormündern ein Heinrich Niehaus und ein Kaspar Giesing eingesetzt wurden. Vier andere Kinder werden in einer unbezahlten Schusterrechnung aufgeführt, nämlich „ein ältester Sohn", dessen Name nicht genannt wird, ein Sohn Dietrich, eine Tochter Gerdeken (Gertrud) und eine Tochter Greiteken (Margarethe). Dass auch er einem guten Glase Bier nicht abgeneigt war, ersieht man aus den ver-

schiedenen Forderungen, die Elisabeth Gefkens für geholten, aber nicht bezahlten Koyt eingereicht hat. Leider wird uns des Meisters Geburts-Jahr und -Ort nirgendwo angeführt.

Adam Stenelt aus Osnabrück.

Ich sprach oben davon, dass verschiedene Epitaphien in den Kirchen zu Minden und Osnabrück einem tüchtigen, Gröninger sehr nahe stehenden Meister zuzusprechen seien. Den Namen dieses Künstlers fand ich auf einem Werke im Dome zu Minden, wo bei einem Relief der Grablegung Christi auf dem Deckel des Sarkophags folgende Signatur steht: „Adam Stenelt me fecit Osnabr." Leider habe ich trotz aller Bemühungen nichts über das Leben dieses immerhin interessanten und wohl beachtenswerten Künstlers in Erfahrung bringen können. Sein Stil berührt sich ziemlich nahe mit demjenigen Gröningers, obwohl er im grossen und ganzen noch lange nicht an diesen heranreicht. Charakteristisch für den Meister sind namentlich die überaus langen, schmalen, fast nur Haut und Knochen ausmachenden Figuren, die lebhaften, nach grossen Motiven suchenden, aber doch nur wenig geschickt und darum äusserst manieriert erscheinenden Bewegungen und Gebärden, die reiche Figurenfülle seiner Darstellungen, die merkwürdig schematisch ausgearbeiteten Bäume und Felsen der Landschaft, die komplizierte, mit zahlreichen Zapfen und Zäpfchen versehenen Gebälkteile, die zuweilen im Winkel vorspringenden oder in Schwingungen vor und zurücktretenden Gesimse und das höchst eigenartige, aus naturalistischen Motiven zusammengesetzte Ornamentwerk. Er steht stilistisch zwischen Gröninger und dem Meister der Bremer Epitaphien.

Von seinen Schöpfungen ist die schönste und grösste das polychromierte Epitaphium des Balduin Voss im nördlichen Querschiffe des Domes zu Osnabrück. Es ist dies eine sauber durchgeführte, mit vielen figürlichen Zutaten und Ornamentmotiven reich verzierte Arbeit, der nur die feinere Durchbildung und intimere Kenntnis der Körperformen fehlt, um sie als eine vortreffliche Leistung zu bezeichnen. Nach einer Inschrift auf dem Zwischengebälke des ersten und zweiten Stockwerkes ist sie im Jahre 1611 vollendet worden. Das dreiteilige Untergeschoss enthält in der Mitte auf einer Relieftafel eine sehr interessante Darstellung folgenden Inhaltes. In der Mitte der Berg „Sion", darauf das Lamm Gottes, davor der Gekreuzigte, oben in Wolken von Engeln umgeben die Taube des heiligen Geistes. Vor dem Berge ein breiter Fluss, an dessen Ufern Wasser-trinkende Personen, links vom Berge unter einem Baume Johannes der Täufer, rechts

ein bärtiger Mann mit einem Turban auf dem Kopfe, sowie der knieende Donator mit langem Pelerinenmantel und Halskrause. In der linken Seitennische steht Adam und Eva unter dem Baume der Erkenntnis, in der rechten Nische Christus, in flatterndem Mantel mit der Siegesfahne, auf eine Schlange tretend. In kleinen seitlich angefügten Rundtempelchen sodann noch die Figürchen der Apostel Petrus und Paulus. Im zweiten Stockwerke enthält eine grössere Relieftafel die Taufe Christi und zwar in starkem Anklange an die früher erwähnte Darstellung am Schlossportale zu Aschaffenburg. Eine Anzahl Wappenaufsätze und verschiedene Freifiguren bekrönen überall die Ecken der Gesimse. Einzelne Gestalten, wie die des Christus in der Taufe und die des Johannes in der unteren Darstellung sind ganz ausgezeichnet, die Ornamentik an den Säulen und an den Gebälkteilen von grosser Schönheit und Sorgfalt. Das Material ist Sandstein.

Im inneren Domhofe hängt sodann ein stark verwittertes, nicht polychromiertes Epitaphium mit der Anbetung der Hirten und dem knieenden Stifter Philipp Heinrich Mensing. In der Schatzkammer werden verschiedene, polychromierte Relieftafeln, Bruchstücke eines grösseren Epitaphiums, aufbewahrt. Die Anbetung der Hirten, die Anbetung der Könige, die Darstellung im Tempel und die Kreuztragung. Die einzelnen Figuren dieser Tafeln sind manieriert bewegt, aber von grosser dramatischer Lebendigkeit. Bei der Anbetung der Könige werden sogar Kamele und Leute in orientalischen Kostümen vorgeführt. Die Architektur ist bei aller Willkür und Phantastik höchst originell und reizvoll.

Auch in der Johanneskirche zu Osnabrück findet man ein paar Werke des Meisters. Zunächst ein Epitaphium im Querschiffe, das dem Domherrn Eberhard von Malinkrot gest. 1617 errichtet ist. Es ist aus Sandstein gefertigt, nicht polychromiert und zeigt auf einer Relieftafel in vielen, langen, knochigen Figuren die Grablegung Christi, eine für den Meister äusserst charakteristische Komposition. Bezeichnend ist namentlich die ungemein lange, skelettartige Gestalt des Heilands mit ihren im Knie gebogenen Beinen, die von drei Männern auf einem Tuche getragen wird, ferner der eine Träger der Leiche mit dem grossen Schlapphute auf dem Kopfe, der auf den andern Darstellungen der Grablegung des Meisters auch immer wiederkehrt und schliesslich die eigenartige Baum- und Felsenbehandlung, die geradezu primitiv genannt werden kann. Sonst ist alles flott behandelt, wenn auch vieles verzeichnet und manieriert. Ein ovaler Aufsatz, von zwei Engeln umgeben, führt im Relief die drei Marien am Grabe vor. Unten beschliesst eine von Früchten, Engelköpfen und Muschelschalen verzierte Inschriftkartusche das Werk.

Nicht weit davon hängt ein zweites, aber nur ganz roh und handwerksmässig ausgeführtes Epitaphium für den im Jahre 1586 verstorbenen Konrad von der Borgh. Es enthält auf einer von weiblichen Karyatiden flankierten Relieftafel die Szene am Ölberg. Vorne die drei schlafenden Jünger, in der Mitte Christus im Gebet, oben der Engel mit dem Kelche, links im Hintergrunde Judas mit der Häscherschar und rechts im Mittelgrunde der anbetende Stifter. Die Landschaft mit ihren Bäumen und Felsen entspricht ganz der Manier des Meisters.

Ferner haben wir in der Marienkirche zu Osnabrück noch zwei Epitaphien des Meisters [1]) zu erwähnen, ein kleineres, weniger sorgsam durchgeführtes und ein grösseres, zweigeschossiges, das mit zu den besten Leistungen seiner Kunst zählt. Beide hängen im Chorumgange, sind polychromiert und aus Sandstein. Das erstere hat die Form zweier, durch Säulen flankierter, im Winkel gegeneinander stossender Relieftafeln. Davon zeigt die eine den Kampf Jakobs mit dem Engel, die andere die Flucht Davids vor Saul, der die Lanze nach ihm wirft. Als Bekrönung ist oben noch ein von Engeln umgebenes Oval mit der Geschichte Hiobs, der von seinen Freunden verspottet und vom Teufel gepeinigt wird, angebracht. Die Figuren sind flüchtig, doch wie immer bei dem Meister interessant in den Bewegungsmotiven. Mehrere lateinische Distichen verkünden zur Erklärung der Bilder, dass der Stifter Adolf Ispringroth ein sehr wechselreiches und schicksalschweres Leben durchgemacht und sich das Denkmal bei Lebzeiten „eingedenk des Todes und der Hoffnung auf ein besseres Leben" am 13. November 1608 gesetzt hat.

Das andere Epitaph zeigt im Untergeschoss in der Mitte die Dornenkrönung im Reliefbilde, in Seitennischen die Freifiguren der Apostel Petrus und Paulus und in seitlich angebrachten Medaillonbildern links die Geschichte Simsons mit dem Löwen, rechts die Geschichte des Jonas mit dem Walfisch. In dem oberen Stockwerke, dem in der Mitte ein kleiner, auf Säulen ruhender Rundtempel vorgebaut ist, der unten in einen durchbrochenen Zapfen endet, oben mit einer Pyramide und der Figur des salvator mundi bekrönt ist, sieht man links auf einer von Karyatiden flankierten Relieftafel die Kreuztragung, rechts in gleicher Weise die Geisselung. Oben auf dem Gesimse knieen links drei männliche, rechts vier weibliche Figuren als Stifter des Werkes. Ausserdem stehen auf den Gesimsecken noch einige Freifiguren, und sind unter dem im Winkel vorspringenden Fussgesimse noch zwei Inschriftkartuschen unter einander angebracht. Sämtliche Darstellungen zeigen überaus stark bewegte, leidenschaftlich er-

1) Regula a. a. O.

regte Figuren von grossem Schwung der Silhouetten, aber nur wenig sorgfältiger Durchführung und recht manierierter Haltung. Die langatmige Inschrift erzählt, dass das Denkmal dem hochverdienten Rate des Erzbischofs, dem am 8. Juni 1606 verstorbenen Laurentius Schrader, von seiner überlebenden Gattin und seinen sechs Kindern gesetzt worden ist.

Nach Minden hin wird der oben genannte Eberhard von Malinkrot dem Künstler Beschäftigung und Aufträge vermittelt haben, hat er doch selbst im dortigen Dome ein grösseres, von unserem Meister gefertigtes Epitaphium hängen (Abbildung Tafel XVIII). Es ist dies ein zweigeschossiges, recht barockes und wie auch die übrigen Arbeiten in Minden ziemlich rohes und manieriertes Werk. Der Meister kann sich in diesen Stücken nicht genug tun in barocken, knorpeligen Volutengebilden, bandartigen Verschlingungen und allerlei sonstigem, schnörkelhaften Zierat. Bei dem vorstehenden Werke ist im Mittelfelde des ersten Geschosses die Kreuzigung, links davon die Grablegung und rechts die Kreuztragung dargestellt, im oberen Stockwerke die Auferstehung. Unten ruht mit betend gehaltenen Händen der Verstorbene in ähnlicher Lage wie der Verstorbene auf Gröningers Lethmate- und Aschebroich-Epitaphien zwischen zwei Konsolen, die ein paar besser durchgeführte Engelknaben stützen. Zahlreiche Cherubimköpfe, weitvorspringende Gebälkstücke, krause Wappenschilde und überstarke Verkröpfungen geben dem Werke sein charakteristisches Gepräge. Grosse dramatische Lebendigkeit bei mangelhafter Durchbildung der Figuren ist auch hier den einzelnen Darstellungen eigen. Die Grablegung geschieht nach dem oben mitgeteilten Rezept. Die Inschrift besagt, dass Eberhard von Malinkrot im Jahre 1617 gestorben ist und das Werk zu seinem Andenken für die Nachwelt gestiftet hat. Es ist aus Sandstein gefertigt, polychromiert und hängt an der Nordseite des nordwestlichen Vierungspfeilers.

Grösser noch und auch entschieden sorgfältiger durchgeführt ist das polychromierte Epitaphium für den Domherrn Hieronymus von Grapendorf, (Abbildung Tafel XIX), das an der Westwand des südlichen Querschiffes hängt und 5,60 m hoch ist. Es zeigt mit einigen Veränderungen fast denselben Aufbau wie das vorige Werk. In der Mitte des ersten Geschosses sieht man auf einer oben halbrund geschlossenen Relieftafel die Grablegung Christi, seitlich von ihr in Nischen, die von 3 reich verzierten Säulen umgeben werden, in kleinen Freifiguren die Gestalten von Adam und Eva. Im zweiten Stockwerke ein Reliefbild mit der Himmelfahrt Christi, daneben zwei ovale Medaillonkartuschen mit der Darstellung der drei Marien am Grabe und die Ausgiessung des heiligen Geistes. Eine dritte ovale Bekrönungskartusche mit einer Freifigur als Spitze enthält die Auferstehung.

Unten kniet vor einem kleinen, viereckigen Reliefbilde mit der Szene des Christus im Ölgarten der anbetende Stifter vor einem Kruzifixe. Eine von Bändern umschlungene untere Inschriftkartusche und je ein seitliches Ansatzstück mit einer lagernden, weiblichen Figur vervollständigen die gefällige Silhouette des Werkes. Auf dem Sarkophagdeckel der Grablegung steht die oben angeführte Signatur des Meisters, auf dem Fussgesimse offenbar das Monogramm des Malers, der das Werk polychromiert hat: HMP 1629.

Wohl nicht von dem Meister selbst, vielleicht aber aus seiner Werkstätte, ist das nicht polychromierte Epitaphium für den im Jahre 1628 verstorbenen Domdechanten Herbord von Langen, das in derselben Kirche an der Westwand des nördlichen Querschiffes hängt. Es ist ein ungemein rohes und plumpes und jedes künstlerischen Wertes durchaus bares Machwerk, das von irgend einem Gesellen gearbeitet sein wird. Es zeigt im Hauptgeschoss in vielen Figuren die Geisselung Christi, darüber die Verspottung und Dornenkrönung, links davon den nackten Christus auf einem Steine sitzend und rechts davon den anbetenden Verstorbenen in langem Chorkleide und mächtiger Halskrause.

Dagegen befindet sich in Minden in der Martinikirche noch ein grösseres, nicht polychromiertes Epitaphium[1]) des Meisters, das, in zwei Geschossen aufsteigend, in sehr interessant bewegten und angeordneten, aber wiederum recht mangelhaft durchgebildeten Figuren in der Mitte die Darstellung des jüngsten Gerichtes, links davon den Sündenfall, rechts die Vertreibung aus dem Paradiese und im oberen Geschosse die Opferung Jsaaks enthält. Unten unter der oblongen Inschrifttafel ein rundes, von Knorpelwerk umgebenes Medaillonbild mit der Ausspeiung des Jonas durch den Walfisch, oben einige stehende und lagernde Freifiguren als Bekrönung der Gesimsecken. Vor den Mittelsäulen des Hauptgeschosses die knienden, adorierenden Stifter des Werkes, links drei männliche, rechts drei weibliche Figuren.

Noch ist schliesslich ein nicht polychromiertes Epitaphium des Meisters in der Servatiikirche zu Münster zu erwähnen (Abbildung Tafel XX). Es hängt über der südlichen Eingangstüre und zeigt über einer originell dekorierten Inschrifttafel und einem kräftigen Fussgesimse zwei fast gleichgebildete, von je vier Hermen gegliederte Stockwerke mit Nischen, deren ersteres in der Mittelnische die Grablegung in der üblichen Weise und deren zweites die Erscheinung Christi unter den Jüngern am Sabbatabend nach seiner Auferstehung enthält. Über der Mittelnische des zweiten Stockes

---

1) Abgebildet bei Ludorff, a. a. O. Tafel 40 u. 41.

befindet sich noch ein kleiner, durch vier Säulen in Nischen geteilter Aufbau mit einem von einer Madonnenfigur durchbrochenen Giebeldreieck. Die Figuren in den Nischen sind sämtlich verschwunden. Engelköpfe und Wappen bilden die Dekoration des interessanten, auch leidlich gut durchgeführten Sandsteinwerkes. Die zweiteilige Inschrifttafel erzählt, dass Maria Bisping das Denkmal zu Ehren ihres verstorbenen Gatten Lambert Bode habe errichten lassen.

II. Teil.

Johann Mauritz Gröninger und sein Sohn Johann Wilhelm.

Als die jüngere Generation der Familie Gröninger zur Betätigung ihrer Kunst gelangte, hatte sich inzwischen ein vollständiger Wandel künstlerischer Anschauung vollzogen. Der malerisch-schwungvolle Barockstil, der zunächst in Italien an die Stelle des etwas pedantisch und langweilig gewordenen Renaissancestils getreten war, hatte auch durch Deutschland seinen Siegeslauf gehalten, nachdem er bereits im Anfange des Jahrhunderts, wie wir dies an Gerhard Gröningers Werken gesehen, einige Vorboten vorausgeschickt hatte. Es war kurz nach Beendigung des schrecklichen Religionskrieges, als das Bedürfnis nach Ersatz der in den Kriegsstürmen zerstörten Bauten, wie auch die Anforderung der Zeit, die von den Fürstlichkeiten ausgedehnte, prunkvolle Schlossanlagen und von den Kirchen beider Konfessionen grosse, weiträumige Predigthäuser verlangte, eine so eifrige Tätigkeit auf allen Gebieten der Kunst ins Leben riefen, wie sie grossartiger und verschwenderischer das deutsche Land nur selten erfahren hat. Es bleibt ewig zu beklagen, dass in jenen unternehmungslustigen Zeiten unserem Vaterlande keine heimischen Künstler zu Gebote standen, denen man die Ausführung derartig grosser Aufgaben hätte anvertrauen können; denn bei der Fülle von umfangreichen, durchaus monumentalen Arbeiten hätte sich unbedingt eine grosse, nationale Kunst entwickeln müssen. So aber war man bei dem Mangel an geeigneten und hinlänglich geschulten, heimischen Kräften, wohl oder übel auf das Ausland angewiesen und holte sich die fehlenden Künstler aus Italien den Niederlanden und dem späterhin in allen künstlerischen Dingen durchaus tonangebenden Frankreich. Diese Künstler brachten den damals gerade in üppigster Blüte stehenden Barockstil mit sich und bannten durch die Neuheit der Form und durch die ausserordentliche Gewandtheit, mit der sie die technischen Kunstgriffe beherrschten, die vereinzelten deutschen Kollegen so vollständig unter ihren Einfluss, dass selbst der Wille, eine deutsche Eigenart zu bewahren, sich nur wenig oder gar nicht mehr bei

ihnen regte. Da zudem die deutschen durch den Krieg zu völliger Souveränität gelangten Fürsten ihre Residenzen nach dem Vorbilde Ludwigs XIV. zu glänzenden Schlossanlagen in der Art von Versailles umzuwandeln strebten, und die katholische Kirche, in gewissem Sinne siegreich aus dem Kampfe hervorgegangen, auch nach aussen hin auf eine prunkvolle Repräsentation bedacht war, so vereinigten sich viele günstige Momente, die dem malerischen, glänzenden Barockstile, der all diesen Anforderungen nach Prunk und Pracht in trefflichster Weise entgegenkam, eine schnelle und unumschränkte Aufnahme sicherten.

Unsere Ansicht von der Kunst des Barock hat sich seit zwei Jahrzehnten wesentlich geändert. Seit sich die Wissenschaft der bisher so stiefmütterlich behandelten Periode angenommen und das Wesen und die Entwicklung des Stils in einer Reihe von Schriften analysiert hat, ist sie gleich dem Aschenbrödel im Märchen nach langen Jahren der Verkennung wieder zu Ehren gekommen. Heute, wo sich unsere moderne Kunst zum Teil auf ähnlichen Bahnen bewegt, wo das malerische Element wieder eine so bevorzugte Rolle zu spielen berufen ist, wo zahlreiche, moderne Schöpfungen zeigen, was ihre Autoren von der Kunst des Barock profitiert haben, wird es gewisslich niemandem mehr einfallen, den Barockstil als eine verwilderte und entartete Weiterbildung des Renaissancestils zu betrachten, oder gar mit dem Namen Barock den früher üblichen Nebenbegriff des Verächtlichen verknüpfen zu wollen. Wenn noch Jakob Burckhardt in seinem Cicerone, wo er zum ersten Male diesem Stile grössere Beachtung schenkt und das Verständnis für seine Formen zu erwecken sucht, gleichsam um Entschuldigung bittet, dass er doch gewisse Schönheiten des Barockstils anerkennen müsse, so wissen wir, die wir heute jeden Stil nach seinem relativen Werte zu beurteilen suchen, der Barockkunst vollauf gerecht zu werden und ihre Eigenart und Schönheit gebührend zu bewundern. Wir wissen heute, warum die Künstler des Barock diese grossen, wuchtigen, gleichsam nur skizzierten Formen wählten, wie sie mit bewusstem Verzicht auf allen kleinlichen Detailzierat nur mit aller Macht nach einem grossen, einheitlichen, malerischen Gesamtbilde hinstrebten. Wir wissen, dass diese Formen kein Erschlaffen und Erlahmen des künstlerischen Geistes der Renaissancekunst bedeuten, sondern dass sie der Ausdruck einer neuen, kraftvollen, nach malerischen Gesichtspunkten schaffenden Kunstweise sind, wie sie ähnlich nur noch dem gleichfalls so malerisch denkenden Zeitalter des sogenannten Übergangsstils von der romanischen Kunst zur Gotik eigen war. Ja wenn wir unserer heutigen Auffassung von der eigentlichen Aufgabe der Kunst recht geben, so müssen wir gestehen, dass kein anderer Stil der Erfüllung des Gedankens von

dem Zusammenwirken aller Kunstzweige zu einem einzigen, harmonischen Gesamtbilde so sehr nahegekommen ist, als eben der so viel und so lange verlästerte Barockstil. Man muss nur die gewaltigen Schlossanlagen, freien Plätze, Strassenfluchten, Kirchen und Gebäulichkeiten mit Bezug auf ihre natürliche oder künstlich geschaffene Umgebung betrachten, muss die vollendete Ausnutzung des Terrains, die malerischen Fassaden und den wirkungsvollen, malerischen und plastischen Dekorationsschmuck beachten, um von der eminenten Harmoniekunst dieses Stils einen Begriff zu erhalten.

Freilich ist es wahr, dass bei diesem Streben nach dekorativ malerischer Gesamtwirkung die Malerei und Plastik in ihrer Unterordnung unter die Baukunst viel an ihrer Selbständigkeit einbüssten, und dass namentlich die plastische Kunst, indem sie zugleich den malerischen Tendenzen der übrigen Künste folgte, sobald sie selbständig auftrat und nicht mehr zum Schmucke der Architektur diente, auf völlig falsche Bahnen geriet. Jenes malerische Prinzip, in dem wir das eigentliche Wesen, gleichsam die Seele des Stils erkennen, war wohl für die Architektur und die Malerei, nicht aber für die Plastik von entwicklungsfähiger Bedeutung; denn die Mittel, die zur Erreichung dieses malerischen Eindruckes notwendig wurden, standen zu den Gesetzen des plastischen Kunstbegriffs in vollkommenem Gegensatz. Wir mögen heute noch so sehr die ungeheuere Fertigkeit der Technik, den ausserordentlichen Schwung der Stellungen, den kühnen, malerischen Zug der Gewandung und die vollendete Wiedergabe des Fleisches vieler dieser Figuren und Figurengruppen bewundern, wir können uns doch nicht verhehlen, dass den meisten eine gewisse Hohlheit, Absichtlichkeit und Leere, ein gewisses falsches Pathos und eine künstlich gemachte Virtuosität mehr oder minder eigen ist. Was Justi in seinem Winkelmann zur Charakterisierung der Bildwerke dieser Epoche gesagt hat, kann auch heute noch zu vollem Rechte bestehen. Über dieses Urteil wird auch selbst die wohlwollendste und begeistertste, neueste Kritik nicht hinauskommen.

Es kann hier natürlich nicht meine Absicht sein, eine vollständige Analyse des Barockstils zu geben. Wer sich darüber unterrichten will, findet in den Schriften der Burckhardt, Dohme, Gurlitt, Schmarsow, Wölfflin und anderer erschöpfende Aufklärung. Nur will ich zum Verständnis der Werke unserer Künstler wenigstens die charakteristischen Elemente der Plastik dieses Stils noch einmal kurz zusammenfassen und nach den Ergebnissen jener Schriften wiederholen.

Als der Stil nach Deutschland kam, hatte er bereits die erste, strengere Phase seiner Entwicklung hinter sich, er war bereits bei jenem überschwänglichen und geräuschvollen Formenkanon angelangt, der, wie Burck-

hardt sagt, nur noch „den malerischen Effekt um jeden Preis“ suchte. In der Architektur war bereits alles Regelrechte und Gesetzmässige der malerischen Tendenz zu Liebe geopfert. Die geraden Giebel und Gesimse hatten gewundenen, auf und abwogenden, vorwärts und zurück springenden Linien Platz gemacht. Die Formen waren vereinfacht, aber dekorativ, gross und massig geworden, einzelne Glieder dagegen wie Pfeiler, Säulen, Gesimse, Giebel und Pilaster zur lebhafteren Erzeugung von Licht und Schatten, worauf ja namentlich die malerische Wirkung beruht, verdoppelt oder verdreifacht, der schmückende Zierat auf volle, dicke Blumen, Akanthus und Fruchtgehänge beschränkt worden. Selbst die geraden Mauerflächen hatten sich bereits eine Auflösung in mehr oder minder starke Kurven gefallen lassen müssen. Alles war auf einen mächtigen, rauschenden Akkord, der nur noch malerische Wirkungen und Effekte erstrebte, gestimmt worden.

In die Plastik wurde dieses malerische Prinzip bekanntlich durch den Neapolitaner Lorenzo Bernini eingeführt. Und es ist geradezu erstaunlich, wie dieser geniale, heute erst wieder zu seinem Rechte kommende Künstler mit einem Schlage die ganze Plastik seiner Zeit beherrschte. Wie einst dem Zauberbanne Michelangelos, so erlag jetzt alles dem malerischen Formenpathos dieses Mannes. „In seinen Werken glaubte man das Feuer und das Leben und die Wahrheit des Fleisches, die Grazie und die malerische Wirkung, wonach man verlangte“ zu finden. Kein Künstler jener Zeit, der nicht den Einfluss dieses gewaltigen Genies erfahren hätte. Selbst der einzig grosse Künster, den Deutschland in dieser Periode hervorgebracht hat, Andreas Schlüter in Berlin, hat sich nicht völlig dem alles beherrschenden Berninikulte zu entziehen vermocht.

Wie schon gesagt, war der Begriff des Malerischen für die Plastik mit einer vollständigen Verkennung ihrer eigenen, spezifischen Gesetze verbunden. Sie erging sich in Wirkungen, die ihrer Schwesterkunst, der Malerei angehörten. Was diese, angeregt durch die zauberhaften Malereien des Correggio, mit ganz andern Mitteln in immer leidenschaftlicherer und affektvollerer Weise zum Ausdruck zu bringen wusste, das suchte nun auch die Plastik mit gleicher Wirkung in ihrem Materiale festzuhalten und zu verkörpern. Es gab nichts, worin sie nicht mit der Malerei zu rivalisieren versucht hätte. Dinge, deren Dasein nur in einem Augenblicke zu bestehen pflegt, deren Existenz für unser Auge nicht einmal sichtbar in die Erscheinung tritt, wurden von ihr mit allem Raffinement der Technik ausgeklügelt und in Stein gemeisselt.

Wie in der Architektur, so war es auch hier in erster Linie das Motiv der Bewegung, das zur Erreichung des malerischen Eindrucks herange-

zogen wurde. Das ruhige „Sichselbstgenügen" der Figuren hörte auf. Man verlangte ein affektvolles Tun derselben. Die innere Bewegung sollte sich auch nach aussen hin durch eine leidenschaftlichere Gestikulation der Extremitäten kundgeben. Was wir heute wieder mehr als sonst von unseren Plastikern verlangen, die Gebundenheit und Geschlossenheit des Umrisses, war für jene Zeit ein unbekanntes, ungeachtetes Gesetz. Alles strebte von dem Körper weg. Man musste in der Arm- und Beinstellung, in der Körperbewegung und in dem schwärmerischen Aufwärtsheben oder in dem inbrünstigen Sichhinabneigen der Köpfe auch die leiseste seelische Erregung der Menschen schon von ferne erkennen. Das einfache Stehen musste zum pathetischen Schwunge, die leise Erregung zu stürmischem Sichaufbäumen, ohnmächtigem Hinsinken oder völliger Auflösung gesteigert werden. Selbst der Ausdruck des Gesichtes musste der Bewegung huldigen und alle Stadien der Empfindung durchmachen, von schwärmerischem Aufblicken bis zu visionärer Verzückung, von krampfhaft zurückgehaltenem Schmerz bis zu leidenschaftlichem Aufschrei, von stiller Freude bis zu stürmisch ausgelassenem Jubel. Nach gleichen, malerischen Gesichtspunkten wurde dann auch die Körperform und die Gewandung behandelt. Mit einem gewaltigen Aufwande massiger, bauschiger Faltenmassen drapiert sich letztere in kühnem Schwunge um die Leiber der Figuren, um gewöhnlich an einer Stelle des Körpers, sei es an der Seite oder im Rücken, mit rauschendem Schwalle hinabzufluten; oder aber sie legt sich, wie vom Winde getrieben, mit tiefer Einschneidung so dicht und eng an den Körper an, dass die Formen desselben fast darunter verschwinden und nur noch eine malerische Draperie überbleibt. Mit grosser Vorliebe und technischer Bravour lässt man sich sodann das Dekor der Kleidung angelegen sein. Spitzen, Fransen, Stickereien, ornamentale Verzierungen und dergl. werden mit äusserstem Raffinement wiedergegeben. In der technischen Durchführung dieser Dinge feiert die Barockkunst wahre Triumphe. Bezüglich der Körperformen bevorzugte der Barock im Gegensatze zu der Renaissance, die im allgemeinen mehr die schlanken, gelenkigen und dabei doch sehnigen und muskulösen Gestalten bildete, die malerisch weichen, vollen, von schwellenden Muskeln getragenen Glieder. Es sind zumeist etwas sinnliche, schwülstige und lüsterne Formen, die er in gleicher Weise für seine nackten und halbnackten Götter, Göttinnen, Heroen, mythologischem und allegorischen Figuren, wie für seine christlichen Märtyrer, Heiligen und sonstigen Persönlichkeiten des alten oder neuen Testamentes verwendet.

In Deutschland ist die Plastik dieser Periode, wie schon bemerkt, fast durchgängig in den Händen fremdländischer, im Solde unserer Fürsten

stehenden Künstler. Die wenigen deutschen Meister, die es an den Hauptcentren der Kunst in München, Dresden, Berlin etc. zu einer immerhin geachteten Stellung zu bringen wussten, erlagen indessen mit einigen Ausnahmen vollständig dem Einflusse der angestaunten Fremden und arbeiteten womöglich noch Berninesker als ihre gepriesenen Vorbilder selbst.

Auch unsere Gröninger bilden hierin in keiner Weise eine Ausnahme. Sie wandeln sogar recht keck und kühn auf den lockeren Pfaden Berninis. Aber ihre Ausbildung in der Schule der Niederländer hat doch auch dafür gesorgt, dass ihre Formenauffassung zugleich etwas von der gesunden, frischen Weise der dortigen Meister angenommen hat, von dem Stile eines Verhulst, Quellinus und Verbrüggen, der zwar ebenfalls von dem Geschmacke des göttlichen Italieners abhängig ist, aber doch auch nicht zum wenigsten durch die Schule des Rubens und die des van Dyck gewonnen hat. Dazu tritt in einigen Arbeiten ein gewisser, koketter, graziöser Zug, der uns beweist, dass auch die französische Schule nicht ohne Einfluss auf unsere Künstler geblieben ist.

Dürfen wir somit von den Gröningerischen Arbeiten nichts Originelles und Überraschendes erwarten, so ist doch ihre Formensprache eine echt künstlerische. Sie zeugt von hervorragendem Können und stellt die Künstler unter die ersten Meister ihrer Zeit in Deutschland. Wenn die Gröninger gewiss nicht an die einsame Grösse eines Andreas Schlüter heranreichen, einen Platz in der Geschichte der Kunst, der ihnen bisher versagt war, haben sie als deutsche Meister jener Periode verdient.

Biographisches.

Leider ist das urkundliche Material, das sich über die jüngeren Gröninger gefunden hat, viel zu spärlich, als dass sich aus ihm ein vollständiges Lebensbild der Künstler entwerfen liesse. Vor allem ist es mir nicht gelungen, festzustellen, ob Johann Mauritz Gröninger, der Stammvater der jüngeren Generation, dem Münsterischen Zweige der Familie entsprossen, also ein Enkelkind Gerhard Gröningers gewesen ist, oder ob er aus der Paderborner Linie herstammt und ein Nachkomme Heinrich Gröningers gewesen ist. Da sein Vater Dietrich als Bürger zu Paderborn genannt wird, so möchte man fast das letztere vermuten und in Dietrich einen Sohn Heinrichs erblicken. Andernfalls müsste dieser Dietrich als Sohn Gerhards seine Heimatstadt Münster verlassen und sich in Paderborn ansässig gemacht haben. Doch wie dem auch sei, Johann Mauritz ist jedenfalls der Sohn eines Dietrich Gröninger, Bürgers zu Paderborn, und seiner Gattin Engelina Rabeling, Tochter des Auditeurs Rabeling, über deren Lebensumstände ich freilich nichts Näheres in Erfahrung bringen konnte.

Eine ältere Schwester des Künstlers, namens Christine, war an einen Meister Stephan Audtmann verheiratet, der vermutlich Bildhauer und der erste Lehrer des jungen Johann Mauritz gewesen sein dürfte, wenn nicht der Vater selbst Künstler war, und er bei ihm die Anfangsgründe seiner Kunst erlernt hat. Sollten sich diese Vermutungen bestätigen, so würden hiermit vielfache, stilistische Beziehungen gewisser Paderborner Werke zu denjenigen Gröningers ihre hinreichende Erklärung finden. Immerhin muss es vorderhand noch eine offene Frage bleiben, ob Johann Mauritz in Paderborn oder in Münster geboren ist. Seine Jugend mag er freilich in Paderborn verbracht und dort auch, wie gesagt, seinen ersten Unterricht genossen haben und zwar entweder bei seinem Vater, oder bei Stephan Audtmann, oder vielleicht auch bei dem Antwerpener Meister Ludwig Willemsen, der damals gerade den Hochaltar für den Dom ausführte und der Gröninger auch mit nach Antwerpen genommen haben dürfte.

Leider fehlt uns bis zu seiner Niederlassung in Münster jedwede Nachricht über ihn. Doch darf man mit völliger Sicherheit annehmen,

dass er nach Beendigung seiner Lehrzeit eine längere Wanderfahrt angetreten und, wie wir gleich noch sehen werden, die Niederlande und Frankreich besucht hat. Die erste Nachricht, die sich über ihn gefunden, ist die Bestallungsurkunde, die ihn zum Hofbildhauer des Fürstbischofs Christoph Bernard von Galen in Münster ernennt. Das Patent, das vom 6. Oktober des Jahres 1674 ausgestellt ist, befindet sich heute unter Nr. XVII. 65 im städtischen Archive zu Münster, eine Kopie desselben auch im Staatsarchive ebendort.[1]) Da Gröninger in dieser Urkunde bereits als ein berühmter Künstler gefeiert wird, seine Arbeiten aus den nächstfolgenden Jahren diesen Ruf auch in gewissem Grade bestätigen, so wird er damals schon in einem gereifteren Alter gestanden haben. Vielleicht mochte er um diese Zeit 25—30 Jahre zählen. Er würde dann um 1650 geboren sein. Diese Annahme dürfte sehr wohl zu seiner Verheiratung passen, die ebenfalls im Jahre 1674, oder wahrscheinlicher noch, im Anfang des Jahres 1675 stattgefunden haben muss, denn im Jahre 1695, wo er mit seinen Kindern erster Ehe die Teilung des Vermögens vornimmt, gibt er seinen ältesten Sohn Johann Wilhelm als zwanzigjährig an. Dass er vor seiner Ernennung zum bischöflichen Hofbildhauer noch nicht verheiratet war, erhellt ganz deutlich aus einem Schreiben vom 5. Oktober 1674, worin die Bischöfliche Rentei zu Wolbeck den Stadtrichtern ansagen lässt, dass man doch dem Künstler und, „wenn er sich über kurz oder lang verheiraten und nach seinem Tode eine Witib hinterlassen sollte", auch dieser Freiheit von allen bürgerlichen Lasten gewähren möchte.

Bis zum Jahre 1674 ist Gröninger, wie aus der Bestallungsurkunde hervorgeht, noch nicht in Münster wohnhaft gewesen, denn dort heisst es ausdrücklich, dass er erst gewillt sei, sich in Münster häuslich niederzulassen. Dass er bis zu dieser Zeit sich in der Fremde aufgehalten hat, darf man ohne weiteres annehmen. Das bekunden auch seine Werke, die unbedingt eine Berührung mit niederländischer Kunst verraten. Es ist ganz auffallend, wie sehr der Künstler durch den Zauber der Malereien des Rubens beeinflusst worden ist. Nicht allein, dass er dem Formenideal des grossen Vlamen zuweilen seinen Tribut zollt, wir werden auch finden, dass er einige Kompositionen desselben in der unverfrorensten Weise ausschlachtet. Zudem weisen gewisse Formenelemente, namentlich die Bildung der Köpfe mit ihren tiefen, verschwimmenden Augen, die Art der Gewandbehandlung, wie auch die ganze Architektur seiner Werke direkt auf die

---

1) Staatsarchiv, M. L. A. 51. Nr. 19. Wormstall a. a. O.

belgische Bildhauerschule hin. Sicherlich hat er diese seine Vorbilder an der Quelle studiert und höchstwahrscheinlich bei obengenanntem Ludwig Willemsen, oder noch bei Artus Quellinus d. Ä., oder bei Verbrüggen, oder irgend einem der Rubensschüler seine Studien gemacht. Dass er in den Niederlanden Beziehungen hatte, besagt uns eine Notiz im Ratsprotokoll vom Jahre 1682 (R. P. 1682. S. 38), wo die Abschrift eines in holländischer Sprache abgefassten Schreibens eingetragen ist, aus dem hervorgeht, dass der Künstler mit einem Obersten Eenschatt zu Zwolle in einen nicht näher bezeichneten, früher liegenden Rechtsstreit verwickelt war, der in jenem Jahre sein Ende fand. Möglich also, dass er auch nach Holland gekommen ist und sich dort am Rathause zu Amsterdam die herrlichen Skulpturwerke des Quellinus und seiner Schule betrachtet hat.

Allein er scheint seine Studienreise nicht nur auf die Niederlande beschränkt zu haben, er muss auch über diese hinaus bis weit nach Frankreich hinein gewandert sein. Wenn man nicht annehmen will, er habe gewisse in Paris, Troyes etc. befindliche Werke, deren Komposition er für seine Zwecke benutzt hat, lediglich aus Stichen oder Zeichnungen anderer kennen gelernt, so bleibt eben nur die Möglichkeit übrig, zu glauben, dass er diese Werke an Ort und Stelle gesehen und in sein Skizzenbuch eingetragen hat. Dies ist auch weiter nicht verwunderlich, da die französische Bildhauerschule derzeit einen Weltruf genoss und die Ateliers der Warin, Girardon, Coyzevox, Puget, Coustou, Bouchardon etc. sehr viele junge Talente an sich lockten. Vielleicht hat auch Gröninger bei einem dieser französischen Künstler eine Zeit lang gearbeitet. Jedenfalls muss er sich auf seiner Wanderfahrt recht wacker umgesehen haben, und es muss ihm auch bereits ein ziemlicher Ruf nach Münster vorausgeeilt sein. In der Bestallungsurkunde heisst es, dass er dem Fürstbischofe wegen seiner „sonderlich gerühmten Kunst" als Hofbildhauer vorgeschlagen sei. Das Patent scheint übrigens auch von den Nachfolgern Bernards von Galen, von Ferdinand von Fürstenberg, dem gelehrten Verfasser der Monumenta Paderbornensia, und von Maximilian Heinrich von Baiern, dem Kurfürsten von Köln, sowie von Friedrich Christian von Plettenberg, seinem eifrigen Gönner und Förderer, jedesmal erneuert worden zu sein. Von Maximilian Heinrich von Baiern wissen wir es bestimmt durch eine Urkunde vom Jahre 1687, die sich im Staatsarchiv[1]) befindet. Es ist dies ein Kaufbrief betreffend einen Garten, den der Künstler im Jahre 1678 von einem Rentmeister namens Johann Heinrich Martelles gekauft und nun an den Brauer und Bäcker Jobst Dumme entäussert hat. In diesem Briefe wird Johann

1) Staatsarchiv, Inventar Nr. 62.

Mauritz Gröninger nicht nur „Ihrer Churfürstlichen Durchlaucht zu Köln" sondern auch „eines hochwürdig Thumbkapitels zu Münster verordneter Bildschneider" genannt. Der damalige Kurfürst von Köln, zugleich Bischof von Münster, war aber Maximilian Heinrich von Baiern.

Wie schon gesagt, verheiratete sich der Künstler im Jahre 1674 oder 1675, wohl kurz nachdem er sein Patent zum bischöflichen Bildhauer erhalten hatte. Seine Frau, die ein paar Mal in den Urkunden genannt wird, hiess Anna Elisabeth Wilte. Sie war die einzige Tochter des Krämers Johann Jobst Wilte und der Engelina Adick zu Münster. Sie schenkte ihrem Gatten sechs Kinder, deren Namen und Alter uns die bereits erwähnte Eintragung des Ratsprotokolls vom Jahre 1695 aufbewahrt hat. Danach war Johann Wilhelm in diesem Jahre 20, Gottfried 15, Johann Michael 14, Katharina Judith 12, Anna Sibylla 10 und Margaretha Juliane ungefähr 6 Jahre alt. Die Mutter wird 1693 als verstorben angeführt. — In der Bestallungsurkunde sollen dem Künstler neben seiner Ernennung zum bischöflichen Bildhauer auch gewisse Privilegien bewilligt werden. Wie schon bemerkt, lässt der Fürstbischof den Stadtrichtern melden, dass sie die Befreiung des Künstlers von allen bürgerlichen Lasten Zeit seines Lebens verfügen sollen, und dass nach seinem Ableben seiner Witwe, solange sie sich nicht wieder verheiraten würde, ebenfalls „gleich den Witwen anderer Bedienten" die Schatzung erlassen sein sollte. Vermutlich sind aber die Stadtrichter auf diesen Wunsch des Bischofs nicht eingegangen; denn zehn Jahre später hören wir von einem erneuten Gesuch in dieser Angelegenheit. Es heisst nämlich im Ratsprotokoll vom 15. Dezember 1684 (R. P. 1684. S. 99), „dass der Bildhauer Gröninger, obwohl er auf den Baumbergen eine Steinkuhle besitze und die meiste Zeit auch sich dort aufzuhalten gedächte, auch wohl eine Wohnung auf der Immunität haben könnte, dennoch geneigt sei, sich mit seiner Frau in der Bürgerei niederzulassen und die Adickische Wohnung auf der Bergstrasse zu beziehen, wenn ihm nur die Schatzung gegen ein Sicheres erlassen würde." Hierauf wird beschlossen, dass er gegen Erlegung von 8 Reichstalern ein Jahr lang von allen Auflagen und Beschwerden befreit sein sollte. Aber dieser Bescheid muss den Künstler nicht befriedigt und er sich um Beistand und Fürsprache an den Domdechanten Tork gewandt haben. Dieser hat denn auch durch seine Vermittlung ein günstigeres Resultat zu erzielen vermocht. Wir lesen in einem Ratsprotokoll vom folgenden Jahre (R. P. 1685. S. 58): „Auf von Sr. Hochwürden Gnaden Thumbdechanten von Tork einkommener, hohen Intercession und dabei getaener Oblation und Versprechung, dass Supplikant Gröninger die Bischopingshoffreiheit verlassen und gegen ein sicheres, jährliches Quantum in der Bürgerei sich

niederlassen wolle, resolviert magistratus hiermit, dass gem. Gröninger auf vier Jahr lang gegen jährlicher praestation ad 8 Reichstaler von allen Schatzungen, Einquartierungen und Stadtwerkgeld zwar freigelassen und verschonet, ihm Gröninger obgem. jedennoch innerhalb obbestimmter Zeit einige Einwohner anzunehmen, nicht verstattet sein solle." Bis dahin hat also der Künstler noch immer in den Baumbergen und in der bischöflichen Immunität gewohnt. Dies geht auch daraus hervor, dass sein Name niemals in den Kirchensteuerlisten, die uns gerade aus jenen Jahren in vorzüglicher Durchführung mit Angabe der Strasse und der Zahl der Familienmitglieder der einzelnen Bewohner im Stadtarchive erhalten sind, aufgeführt wird. Erst im Jahre 1689 finden wir seinen Namen in einer Laischaftsliste, und zwar in derjenigen des Martinikirchspiels. Hier ist der Künstler als in der Bergstrasse wohnend eingetragen. Merkwürdigerweise differiert aber hier bei Aufzählung und Altersangabe der Kinder das Alter derselben bei allen bis auf das letzte mit der obigen Notiz im Ratsprotokoll um ein paar Jahre. Johann Wilhelm zählt hier 11 1/2, Gottfried 5, Johann Michael 4, Katharina Judith 2 1/2, Anna Sibylla 1 1/2 Jahre und Margarethe Juliane 3 Monate. Ausser den Kindern wird hier übrigens noch ein Gesell, zwei Lehrbuben und eine Magd als zum Haushalte gehörig erwähnt. Welche Eintragung von den beiden mitgeteilten bezüglich des Alters der Kinder die richtigen Angaben enthält, diejenige im Ratsprotokoll, oder die in der Martini-Laischaftsliste, lässt sich vorderhand wenigstens schwer bestimmen. Am ehesten möchte man den Mitteilungen des Ratsprotokolls die grössere Zuverlässigkeit zutrauen, da hier der Künstler doch selbst wohl die Altersangabe seiner Kinder gemacht hat. Im andern Falle würde das Geburtsjahr Johann Wilhelms um volle zwei Jahre heraufzurücken sein. Er wäre dann nicht 1675, sondern erst 1677 zur Welt gekommen.

Nach den obigen Eingaben um Steuerfreiheit zu schliessen, müssen des Künstlers pekuniäre Verhältnisse nicht gerade die glänzendsten gewesen sein. 1687 sahen wir ihn bereits seinen Garten verkaufen, vermutlich, weil er sich in Geldverlegenheiten befand. Als ihm jedoch im Jahre 1693 seine Frau gestorben war, da reichte er an den Bürgermeister und Rat der Stadt ein Gesuch ein, worin er die Herren bittet, man möge ihm doch die unerschwingliche, jährliche Steuer ermässigen. Vor einigen Jahren habe er dieselbe auf 8 Reichstaler „veraccordiert" und nun sei er „gegen alle Billigkeit" auf 10 Taler erhöht worden. Da ihm vor einiger Zeit seine Frau gestorben sei, er aber gleichwohl mit seinen 6 Kindern den Haushalt fortzuführen gedenke, so sei es ihm unmöglich, ein so hohes Steuerquantum aufzubringen, wenn er seinen Kindern nicht das Brot entziehen wolle. Es muss also damals schon arg schlimm bei ihm ausgesehen haben. Übrigens

galt die Abmachung betreffend die Schatzungsfreiheit, wie wir wissen, nur für vier Jahre. Der Magistrat der Stadt konnte ihn also nach Ablauf dieser Frist mit aller Billigkeit von 8 auf 10 Taler erhöhen.

Die Sorge um seine Kinder mag den Künstler auch zu einer zweiten Ehe veranlasst haben. Im Jahre 1695 heiratet er Christina Elisabeth Baecken, eine Tochter des Willibrand Baecken. Wir erfahren dies aus jener bereits angeführten Stelle im Ratsprotokoll des Jahres. Gröninger erscheint hier, um mit seinen Kindern erster Ehe „die Schicht und Teilung" vorzunehmen und zugleich zu ihrem Vormund den Notar Franz Gigant zu ernennen. Von seiner zweiten Gattin erhielt er noch drei Kinder, nämlich einen Sohn Bernard, der später Prior in Burlo wurde, einen Sohn Johann Christoph, der zunächst eine Sekretärstelle bei dem Erbdrosten Heidenreich, genannt der kleine Droste, erhielt, bald darauf Rentmeister zu Darfeld, dann Rezeptor zu Osterwyk, im Jahre 1726 Rezeptor in Schöppingen und endlich 1727 Rentmeister in Asbeck wurde,[1]) und eine Tochter Maria Christine, die einen Herrn Johann Heinrich Klassen ehelichte.

Nach Aufzeichnungen eines Nachkommen des Künstlers, eines Justizrates Gröninger zu Darfeld (1781—1865), die mir sein Enkel, Herr Regierungsrat Giese[2]) in Münster in liebenswürdigster Weise zur Verfügung gestellt hat, ist Johann Mauritz im Jahre 1707 auf Mathäi-Tag, also am 21. September, gestorben. Sein Grabstein soll an der Ecke der Martinikirchenmauer, gerade dem Eingang der Dechanei gegenüber, angebracht gewesen sein. Er ist aber heute nicht mehr vorhanden. Der Künstler hat also immerhin ein Alter von mindestens 60 Jahren erreicht.

Von seinem Äussern kann uns ein Ölporträt, allerdings ein recht minderwertiges, in der Sammlung des Münsterischen Kunstvereins wenigstens annähernd einen Begriff geben.[3]) Hier ist der Künstler als ein etwa fünfzigjähriger Mann dargestellt mit braunrotem, vorne zugeknöpftem Rock, weissem Umlegkragen und einem Mantel über der Schulter. Sein von dunklem, weichem, langem Haar und Barte umrahmtes Gesicht zeichnet sich durch eine energische, lange und gebogene Nase, durch dünne, geschwungene Brauen und durch kluge, scharfblickende Augen aus.

Von den Kindern erster Ehe folgten die drei Söhne dem Berufe des Vaters. Sie wurden ebenfalls Bildhauer, ohne dass wir indes von der

---

1) Hier verheiratete er sich mit Katharina, Margaretha, Judith Werneking, der Tochter seines Vorgängers im Amte.

2) Herrn Regierungsrat Giese möchte ich auch hier meinen verbindlichsten Dank aussprechen.

3) Nr. 196 des Katalogs.

Tätigkeit der beiden jüngeren irgend welche Denkmale nachzuweisen vermöchten. Gottfried ist später fürstlich Eisenachscher Hofbildhauer und Bürger zu Eisenach gewesen, wo er auch seine Frau, eine gewisse Helena Carnvell heiratete. Von ihm dürften sich vielleicht in und um Eisenach herum noch mehrere Schöpfungen auffinden lassen. Doch muss ich diese Aufgabe einer späteren Zeit anheimstellen. Über Johann Michael, der auch wohl nur eine untergeordnete Kraft gewesen sein dürfte, ist mir nichts Näheres bekannt geworden und über Johann Wilhelm habe ich nur wenige Notizen in Erfahrung gebracht.

Nach der schon mehrfach angezogenen Stelle im Ratsprotokoll vom Jahre 1695, wo letzterer als zwanzigjähriger Jüngling erscheint, ist der Künstler im Jahre 1675 geboren und zwar wohl sicher in Münster. Sein Taufpate war ein reicher, unverheirateter Bruder seiner Mutter, der Vikarius Wilhelm Adick, von dem später die Stiefmutter Christine Elisabeth Baecken, als Witwe Johann Mauritz Gröningers, zur Erbin des Vermögens eingesetzt wurde.

Naturgemäss empfing Johann Wilhelm seinen ersten Unterricht in der Werkstätte des Vaters. Hier wird er bis zu seinem 20. Jahr verblieben und dann nach alter Tradition auf die Wanderschaft gezogen sein. Die Reiseroute war ihm wohl so ziemlich vorgeschrieben. Er verfolgte denselben Weg, den auch der Vater in seiner Jugend eingeschlagen hatte. Auch bei ihm machen sich niederländische, wie auch besonders deutlich französische Einflüsse geltend. Anfang des Jahres 1701 ist der Künstler wieder in der Heimat. Aus diesem Jahre findet sich nämlich im Staatsarchiv ein Schreiben an den Domdechanten und die Kapitelherrn,[1]) worin der Künstler ihnen mitteilt, dass er wieder aus der Fremde zurückgekehrt und nunmehr gesinnt sei, sich in Münster niederzulassen, um, wie er sagt, seine in der Fremde erlernte Kunst fortzusetzen und dadurch seiner Schwester und seinem Bruder aus sonderlichen Motiven und Ursachen fortzuhelfen. Man möge ihm doch eine Wohnung überlassen, die vorläufig noch eine alte Jungfer innehabe. Er stehe dafür, dass das Haus durch seine Arbeit in keiner Weise geschädigt würde, da er nur den Hof und den Stall dazu gebrauchen wolle. Zu gleicher Zeit muss er sich auch an den Magistrat der Stadt mit der Bitte um Befreiung von den bürgerlichen Lasten gewandt haben. Im Ratsprotokoll vom 4. Februar dieses Jahres (R. P. 1701. S. 8.)[2]) steht verzeichnet, dass der Senat beschlossen habe, die Bitte des jungen Bildhauers Gröninger betreffs des jährlichen Accordes

1) Staatsarchiv Münster VII. 15 b.

2) Wormstall a. a. O.

der Schatzung nicht abzuschlagen, sondern ihm nach Verlauf seines ihm gebührenden halben Jahres, Freiheit in der Schatzung mit Diskretion zu gewähren.

Nach jenen Notizen des Justizrates Gröninger aus Darfeld war Johann Wilhelm mit Anna Katharina Istford verheiratet. Ob ihm aus dieser Ehe Kinder entsprossen sind, und wie sich sein sonstiges Leben gestaltet hat, darüber habe ich nichts in Erfahrung bringen können. Auch ist mir nicht bekannt geworden, wann er gestorben ist. Jedenfalls war er 1732 noch in rüstiger Schaffenskraft. Als Pendant zu dem Bilde seines Vaters besitzt die Sammlung des Kunstvereins zu Münster auch noch das Porträt eines „Architekten" Gröninger mit bartlosem, vornehmen Gesichte, blonder, wallender Allongeperücke, Spitzenjabot und rotem Mantel.[1]) Höchstwahrscheinlich ist dieser „Architekt" kein anderer, als unser Johann Wilhelm; denn in den Notizen des Justizrates Gröninger wird der Künstler als Bildhauer sowohl, wie auch als „Ingenieur" bezeichnet. Dass Johann Wilhelm eine geschmackvolle Architektur zu bauen verstand, lehrt ein Blick auf sein später zu besprechendes Plettenberg-Monument. In den Kommende-Akten der Deutschordensritterkommende zu Mülheim an der Möhne hat Hoffmann[2]) eine Karte der Kommende Münster, sowie einen Kostenanschlag für eine über die Aa zu führende Brücke ebendort gefunden, die beide mit dem Namen Gröninger signiert waren. Höchstwahrscheinlich handelt es sich dabei um die zum Spiekerhof führende Aabrücke, auf der heute noch, wie wir sehen werden, eine Nepomukstatue von der Hand unseres Künstlers steht.

Das wäre vorläufig alles, was ich von den Lebensumständen der jüngeren Mitglieder der Gröningerischen Bildhauerfamilie zu berichten weiss. Hoffentlich werden sich später noch weitere Dokumente über die Künstler finden, sodass es dann möglich sein wird, ein genaueres Bild ihres Lebens zu zeichnen. Vorderhand muss man mit dem Wenigen, das ich beigebracht habe, zufrieden sein.

---

1) Nr. 197 des Katalogs.

2) Hoffmann, die Deutschritter-Kommende zu Mülheim an der Möhne. Koblenz 1895. S. 56.

Werke des Johann Mauritz Gröninger.

Von Johann Mauritz Gröningers Werken ist zum Glück seine grösste und umfangreichste Arbeit, die Ausschmückung des Chores im Dom zu Münster mit mächtigen Alabasterreliefs authentisch beglaubigt. Im Testamente des Fürstbischofs Friedrich Christian von Plettenberg, das im hiesigen Staatsarchiv aufbewahrt wird, haben sich ein paar lose Schriftstücke gefunden, durch die Gröninger unwiderleglich als Autor der Chorschrankenreliefs dokumentiert wird.

Das erste leider undatierte, aber wie die übrigen zweifellos aus dem Jahre 1705 stammende Schreiben, ist ein mit dem vollen Namenszuge des Künstlers unterschriebenes Gesuch, in dem er der bischöflichen Rentei zu Wolbeck mitteilt, dass er „zur Aufrichtung des verfertigten Marmor- und Alabasterwerkes, wie auch zur Belegung des Grundes im Chore der hiesigen hohen Domkirche, um die schwarzen und weissen Marmorflursteine zu befestigen" vier Wagen mit Kalk und zwar auf jedem Wagen sieben Tiegel, ferner zehn Stück Stellholz von Erlen und Buchen, acht Buck Birkenholz, jeden Buck zu vier Stahlen und einen Wagen mit Weidenholz zur Befestigung des Stellholzes benötige. Ausserdem verlangt er noch eine Partie alten Linnens, um es oben an dem Mittelaltar und an dem Apostelgang zu befestigen, damit der Priester, wenn er die Messe lese, nicht so sehr von dem Staube belästigt werde. Zwei weitere Schreiben, beide vom 7. Mai 1705 datiert, und eines an die Rentei zu Wolbeck, das andere an den Oberförster Schorff adressiert, erteilen die erforderlichen Befehle des Bischofs zur Beschaffung der vom Künstler geforderten Materialien. Und zwar soll alles noch vor dem bevorstehenden Pfingstfeste besorgt und auf dem Domhofe abgelagert werden. Am 4. August ergeht sodann ein zweiter Auftrag an die Rentei zu Wolbeck, worin es heisst, dass mit der Arbeit nunmehr ein Anfang gemacht sei, es sich aber wider Vermuten herausgestellt habe, dass die Seitenwände des Chores, um die Last der Bildwerke zu halten, mit Ziegelsteinen ausgemauert werden müssten. Da nun aber die fürstliche Ziegelei die nötige Anzahl Ziegelsteine unmöglich beschaffen könne, so würden es gewiss die Gutsherrn der nächstgelegenen Kirchspiele nicht ungern sehen, wenn die Zufuhr von 10000

Ziegelsteinen ausgeschrieben würde. Ein letztes Schreiben vom 23. August 1705 teilt dann noch mit, dass der Kalk bei weitem nicht gereicht habe, und dass darum noch weitere 28 Tiegel erforderlich wären, von denen zwei Fuder direkt, der Rest nach und nach innerhalb 14 Tagen beschafft werden solle.

Aus diesen Dokumenten geht ausser der Autorschaft des Johann Mauritz Gröninger auch zweifellos hervor, dass die Relieftafeln im Jahre 1705 bereits vollendet waren und dass es sich nur noch um die Befestigung der „verfertigten" Stücke an ihrem Bestimmungsorte handelte. Dass diese Arbeit aber ebenfalls noch innerhalb des genannten Jahres zu Ende geführt wurde, ist wohl mit Gewissheit anzunehmen. Es wäre daher nicht uninteressant, zu erfahren, aus welcher Quelle die Nachricht stammt, Gröningers Sohn Johann Wilhelm habe die Tafeln im Jahre 1720 verfertigt und aufgestellt.[1])

Die sechs Stücke, die sich zu beiden Seiten der Schranken oberhalb des Chorgestühls hinziehen, sind aus unreinem, gelblichweissen Alabaster ausgeführt, je 4 m lang, 1,35 m hoch und von schwarzen Marmorrahmen eingeschlossen. Über den beiden mittleren Tafeln krümmt sich das obere Abschlussgebälke zu einem kleinen Halbrund nach oben, in dem je zwei weibliche Figuren mit dem Wappen des Auftraggebers, Friedrich Christian von Plettenberg, lagern. Ausserdem ist über jeder der Eingangstüren zum Chore, deren Gewände gleichfalls aus schwarzem Marmor bestehen, ein geflügelter Engel mit einer Inschriftkartusche angebracht. — Der erste Eindruck, den das Gesamtwerk auf den Beschauer beim Eintritt in den Chorraum hervorruft, ist ein überaus reicher und prächtiger, aber bei näherer Betrachtung halten leider die Einzelstücke einer strengeren Kritik nicht stand. Ihre figurenreichen Kompositionen sind zerfahren und zersplittert, in unzusammenhängende Gruppen aufgelöst und was noch besonders auffällt, aus allerlei Reminiszenzen an andere Künstler namentlich an Rubens zusammengesetzt. Zahlreiche, nichtssagende Figuren, von denen zum Teil nur der Oberkörper oder nur der Kopf ausgeführt ist, müssen die Flächen füllen. Einzelne haben absolut keinen Zusammenhang mit dem dargestellten Ereignis. Ihre Aktion ist vollkommen willkürlich und unverständlich und anscheinend nur des Motives halber vom Künstler hinzugefügt. Dabei sind die Bewegungen und die Gebärden dem Charakter der Zeit entsprechend des öftern pathetisch übertrieben, sodass uns vieles gemacht, unschön und unkünstlerisch erscheint. Hin-

---

1) So bei Wormstall a. a. O. S. 197, Bahlmann a. a. O. S. 64, Geisberg a. a. O. S. 139, Guilleaume, Münster und seine Umgebung, Münster 1854. S. 17.

wiederum sind viele Köpfe und namentlich die Hauptgestalten durchweg vortrefflich, einige Figuren von geradezu hervorragender künstlerischer Schönheit und meisterhafter Charakteristik. Ebenso ist die Modellierung des Nackten und die Gewandbehandlung zum Teil von ganz bewundernswerter, künstlerischer Ausführung. Daneben erscheinen dann wieder so ungeheuerliche Verstösse und Geschmacklosigkeiten, dass man bei keinem der Bilder zu einem rechten, ungetrübten Genusse kommt. Nichtsdestoweniger bezeichnen die Stücke den Höhepunkt von Gröningers künstlerischem Schaffen und gehören trotz all ihrer Mängel zu den bedeutenderen Leistungen der deutschen Plastik ihrer Zeit.

Beginnen wir unsere Betrachtung mit der Darstellung der Kampfesszene (Abbildung Tafel XXI.), die sich zunächst der südlichen Eingangstür befindet, so haben wir vorerst zu bemerken, dass ihre Deutung nicht völlig sicher ist. Kock, der Verfasser der „Series episcoporum Monasteriensium" will hier den Kampf Karls des Grossen mit Widukind, einige der Lokalhistoriker die Konstantinsschlacht erblicken. Da indessen zwei der Reliefstücke Vorgänge aus der westfälischen Missionsgeschichte behandeln, ein drittes eine Szene aus dem Leben Pauli, des Patrons der Kirche, wiedergibt, so scheinen mir die Bilder, die sich um die Kreuzaufrichtung und Kreuzabnahme gruppieren, offenbar mit Bezug auf Ereignisse der westfälischen Landesgeschichte ausgewählt zu sein. Ich möchte daher der Kockschen Ansicht, dass hier der Kampf Karls des Grossen mit Widukind, also auch eine Darstellung aus der Missionsgeschichte des Landes, geschildert sei, durchaus beipflichten, obwohl der Künstler nichts dazu beigetragen hat, die Vorstellung eines bestimmten Ereignisses zu erwecken. Es ist eine Kampfesszene, der man ebensogut irgend einen anderen Namen beilegen könnte. In mancher Hinsicht wird man sogar an Cortonas und Lebrun's Schlachtenbilder aus dem Alexanderzuge erinnert, Kompositionen, die Gröninger bei seinem Aufenthalte in Frankreich gesehen haben dürfte.

Die Tafel ist die einzige, bei der die Figuren die ganze Fläche füllen, auf einem indifferenten Hintergrunde stehen und keine Luft mehr über sich haben. Bei allen andern ist eine mehr malerische Raumwirkung durch Mithülfe eines landschaftlichen Hintergrundes erstrebt; ob allerdings zum Vorteil der Reliefs, ist eine andere Sache. Hier stossen sich die Figuren im Rahmen und bilden mit ihren Pferden eine wilde, schlecht zu entwirrende Masse, aus der es sogar schwer hält, die Hauptgruppe der beiden kämpfenden Helden herauszulösen. Diese befinden sich auf der linken Hälfte der Tafel, und zwar ist Karl der Grosse durch einen Lorbeerkranz um den Helm, sein Gegner durch eine Schärpe um den Leib ausgezeichnet. Sonst tragen sie wie auch die übrigen Streiter eine vollständige

Panzerrüstung. Der Kampf ist ungleich und hat sich zugunsten des christlichen Kaisers entschieden. Die Feinde werfen bereits ihre Rosse zur Flucht herum. Karl der Grosse, ein schöner, bärtiger Mann, stürmt mit gezücktem Schwerte auf seinen bartlosen Gegner ein, der sich noch einmal umwendend, dem andringenden in die Zügel greift. Links zwingt ein jugendlicher Fahnenträger seinen Gegner in die Flucht, und in der Mitte kämpfen drei Krieger, davon einer mit einem Gorgonschilde, gegen einen mitten in das Bild hineinsprengenden Reiter. Rechts wird ein jugendlicher Kämpe hinterrücks vom Pferde gerissen, während ihm ein anderer sein Schwert in den Hals stösst. Mehrere Tote und Verwundete decken den Boden. Je nachdem sie der Streich getroffen, liegen sie mit aufgerissenem Munde rücklings oder auf dem Bauche ausgestreckt neben ihren Waffen am Boden. In der Mitte liegt ein totes Pferd, über das der Hengst des Widukind mit kühnem Sprunge hinwegzusetzen strebt.

In allem erkennt man, dass Gröninger gerne grosse Gedanken verkörpern möchte, sein Können jedoch nicht ausreicht, um das Gewollte in die Tat umzusetzen. Der Bewältigung einer so figurenreichen Schlachtenkomposition war sein Talent keineswegs gewachsen. So trefflich auch die Köpfe der Reiter, ihr Ausdruck und ihr Gebärdenspiel, so gut auch gewisse Einzelheiten an und für sich sind, das Ganze ist doch zu gemacht und zu wenig geschickt komponiert, um uns künstlerisch befriedigen zu können. Die Bewegung der Pferde, die Anatomie ihrer Körper, die Stellung ihrer Beine und die Verbindung von Ross und Reiter lassen noch allzu viel zu wünschen übrig. Man erkennt zwar überall das Bestreben des Künstlers, grosse und leidenschaftliche Momente anzubringen, um das ganze Ungestüm eines rasenden Kampfgewühls darzustellen, aber zur Ausführung der Gedanken reichen die Kräfte nicht aus. Manches ist ja in der Tat überaus kühn gedacht und auch leidlich geschickt wiedergegeben, so das Pferd, das in kühner Verkürzung mitten in das Bild hineinsprengt, der Reiter, der hinterrücks aus seinem Sattel gehoben wird, das Ross des Widukind, das in feuriger Bewegung hochaufbäumt und mit zurückgeschnelltem Kopfe über den Kadaver des unter ihm liegenden hinwegzusetzen sucht; anderes hinwiederum ist so unverzeihlich und ungeschickt, dass es kaum gesuchter oder geschmackloser sein könnte. Man betrachte nur, um eines anzuführen, den Kopf des Pferdes am äussersten Bildrande rechts, der völlig unorganisch mit dem Körper verbunden, plötzlich mit aufgerissenem Maule senkrecht aus der Fläche herausspringt. Nach der räumlichen Disposition zu urteilen, scheint Gröninger diese Kampfesszene zuerst in Angriff genommen und vollendet zu haben.

Die anstossende Tafel (Abbildung Tafel XXI) zeigt uns die Abnahme Christi vom Kreuze. Ihre Figuren decken die Fläche etwas mehr als zur Hälfte und bilden mit ihren Köpfen eine nicht eben künstlerisch schöne Linie, über die in der Mitte das schräg gelegte Kreuz hervorragt. Nicht der geringste Vorwurf, der sie trifft, liegt in der Anordnung der Komposition, die sich in drei völlig für sich bestehende Figurengruppen teilt, deren mittelste die Abnahme bildet. Dazu kommt die schlechte Verteilung der Figuren auf der Fläche, die mangelhafte Beziehung der Nebengruppen zur Hauptgruppe und die gekünstelte, affektierte Ausdrucksweise einzelner Figuren. Das alles sind Mängel, für die auch so manche vortreffliche Einzelzüge nicht völlig zu entschädigen vermögen.

Der Körper Christi ist wirklich schön gebildet, auf das beste modelliert und in der Starre des Todes vorzüglich beobachtet. Sogar die Hände haben die am Kreuzesbalken innegehabte Stellung mit den vorgestreckten beiden Fingern beibehalten. Von dem oberen Teile losgelöst, haftet der Leichnam nur noch mit den Beinen am Holze, während der Oberkörper von zwei älteren, bärtigen Männern gehalten, mit eingeknicktem Leibe nach vorne überzufallen droht. Der eine Arm hängt steif und leblos an der Seite herunter und ruht im Winkel geknickt mit der Hand auf dem Oberschenkel des rechten Beines, der andere liegt gerade und starr über der Schulter des einen Trägers. In lauten Klagen geben sich die Angehörigen ihrem Schmerze hin. Johannes, links am Boden kniend, soll den Fussnagel aus dem unteren Kreuzesstamme entfernen, aber von Schmerz überwältigt, hält er einen Augenblick in seiner Verrichtung inne und schaut weinend zum toten Antlitz des Herrn empor. Maria Magdalena liegt sogar mit aufgelösten Haaren lang ausgestreckt am Boden und umfasst laut aufschreiend Christi Füsse. Eine Gruppe von vier klagenden Frauen, darunter die Mutter Maria mit schmerzvoll gerungenen Händen befindet sich links vom Kreuze. Ganz unbekümmert um das Tun der Mittelgruppe stehen sodann noch links zwei Männer mit Grabschüppen in der Hand, die in eifriger Unterhaltung mit einander begriffen sind. Der eine macht seinen Gefährten, der sich gemütlich mit dem Ellenbogen auf seine Schüppe stützt, auf einen Vorgang ausserhalb des Bildes aufmerksam, indem er mit dem Finger hinausweist. Rechts ist eine Gruppe von drei Männern mit künstlich gemachter, an Raffaels Grablegung erinnernder Anstrengung bemüht, vermittelst langer Stangen den schweren Sargdeckel von der Gruft zu heben, die sich in einem felsigen Terrain ganz rechts am Rahmen des Bildes befindet. Im Hintergrunde sieht man die Stadt Jerusalem mit darüber gespanntem Wolkenhimmel und hervorbrechenden Lichtstrahlen.

Das dritte Stück (Abbildung Tafel XXII) vergegenwärtigt uns eine Episode aus dem Leben des heiligen Ludgerus, des ersten Bischofs von Münster, und zwar die Auferweckung eines Toten in Verbindung mit der Heilung von Lahmen und Blinden. Nach Kock soll sich das Ereignis im Jahre 789 in der Gegend von Meppen abgespielt und der Tote den Namen Buddo geführt haben. In der Mitte der Tafel steht die schöne, schwungvolle Gestalt des Heiligen in vollem Bischofsornate, mit der ausgestreckten Rechten das Wunder an dem Toten vollziehend. Dieser, ein älterer, bärtiger Mann mit eingesunkenen Augen und hohlen Wangen, richtet sich in seinem Sarge auf und blickt, die Hände gefaltet, dankbar zum Himmel empor. Eine ältere Person, wahrscheinlich seine Frau, unterstützt ihn mit beiden Händen. Vorn vor dem Sarge kniet mit vorgestreckten Händen der junge, halbnackte Sohn des Mannes und schaut voll Freude und Staunen dem Vater ins Gesicht. Ein junges Mädchen, das am Fussende des Sarges hockt, schlägt vor Überraschung die Hände zusammen, während ein kleiner, nackter Bube sehnsüchtig auf den Wiedererwachten zueilt. Hinter dem jungen Mädchen befindet sich eine hübsche, jugendliche Frau, die sich auf Krücken stützt und von einem älteren, langbärtigen Manne begleitet wird. Beide schauen hilfesuchend den Heiligen an. Ganz links steht eine stattliche Männerfigur, die sich gleichfalls auf Krücken stützt und nachdenklich mit der Hand in den Bart greift. Ein anderer neben ihm spricht eifrig auf ihn ein, doch nur Vertrauen zu dem Heiligen zu haben. Auf der anderen Seite trägt ein Blinder einen zweiten Blinden auf seinem Rücken herbei, während er selbst von einem Dritten an einem Stecken geführt wird. Schmerzlich gerührt durch den hilflosen Aufzug dieser Gruppe macht der jugendliche Gefährte des heiligen Ludgerus, eine schöne, lockige Jünglingsgestalt in reich ornamentierter Priestertracht, seinen Lehrer mit einer Handbewegung auf dieselbe aufmerksam. Daneben erscheint eine Frau mit einem Kind auf dem Arme, während zwei andere Kinder ihr bereits voraufgeeilt sind. Ganz rechts will ein junger, halbnackter Mensch in stürmischer Hast herbeieilen, wird aber von einer älteren Person, die ihn um den Leib gefasst hat, zurückgehalten.

Im allgemeinen ist diese Tafel etwas glücklicher komponiert als die vorige und erfreut namentlich durch eine Reihe schöner Einzelheiten. So ist besonders Ludgerus eine prächtig drapierte, charaktervolle und trefflich durchgeführte Gestalt, durchglüht von seelischem Feuer und dem Glauben an die Wunderkraft seiner Worte. Aber auch die Köpfe der anderen Personen, vor allem der des getragenen, mitleiderregenden Blinden zeugen von feiner Naturbeobachtung und getreuer, naturalistischer Wieder-

gabe des Lebens. Die Gebrechen der armen Unglücklichen sind mit grösster Wahrheit und Anschaulichkeit geschildert und die verschiedenen Gefühle der Dankbarkeit, Freude, Verwunderung, Zuversicht und des Zweifels in charakteristischer Weise auf den Gesichtern der einzelnen Personen zur Erscheinung gebracht. Gröningers Kunst erweist sich in dieser Hinsicht ganz auf der Höhe ihrer Ausdrucksfähigkeit und fordert uns unbedingt zur Anerkennung und Bewunderung auf.

Ein ähnliches Thema in ähnlicher Anordnung wird auf der korrespondierenden Tafel der gegenüberliegenden Seite angeschlagen (Abbildung Tafel XXII). Es zeigt die Wunderverrichtungen des Apostels Paulus auf der Insel Malta. Im Hintergrunde sieht man links vom Meere umflossen, dessen gekräuselte Fläche von mehreren Schiffen belebt wird, die ansteigenden Gebäude einer Küstenstadt, vorne auf einer schmalen Landzunge eine Schar von Männern, Weibern und Kindern, die durch ein hochaufloderndes Reisigfeuer und durch die isolierte, alles überragende Figur des Apostelfürsten in zwei Gruppen getrennt wird.

Gröninger begeht auf dieser Tafel den grossen Fehler, zwei sich folgende Ereignisse der Geschichte, das Schlangenwunder und die Heilung der Kranken und Krüppel, zu einer einzigen Szene zusammenzuschmelzen. Daher kommt es, dass die Attitüden und Gebärden vieler Figuren ganz und gar unverständlich, unklar und absonderlich erscheinen. Was soll z. B. das Bewegungsmotiv der beiden Frauen rechts, die sich so freudig bei den Armen fassen, was haben die beiden sitzenden Frauen links, die spangengeschmückte Negerin mit ihrem kleinen Buben und die Weisse, die so vertraulich lachend den Arm um die Schultern der dunklen Gefährtin legt, was der sitzende Jüngling ganz links am Bildrande, der so traumverloren den Kopf in die Hand stützt und in die Ferne schaut, mit der eigentlichen Handlung der Hauptfigur zu tun? Lauter Einzelmotive, die der Künstler ohne logischen Zusammenhang, nur um die Fläche zu füllen, einfach nebeneinander gestellt hat. Dabei gibt er dann wiederum vortreffliches. Wie gross und bedeutend in Ausdruck und Gewandung, wenn auch ein wenig theatralisch in der Stellung, wirkt die Gestalt des Apostels, der mit ausgestrecktem Arme furchtlos den Leib der züngelnden Schlange umfasst hält, um sie im nächsten Momente in die prasselnden Flammen des Feuers zu schleudern. Mit einer Haltung, die den Apoll von Belvedere, und einem Kopfe, dessen Bart und Lockenfülle den Moses des Michelangelo in die Erinnerung ruft, steht er da hochaufgerichtet, in imponierender Grösse vor den voll scheuer Bewunderung zu ihm aufschauenden Leuten. Ein grosses Buch in die Seite gestemmt, blickt er voll Abscheu auf das giftige Tier in seiner Hand. Wie fein und vornehm

ist ferner die sitzende Frau rechts mit den Kindern, die in gläubiger Zuversicht den Mantelsaum des Apostels ergreift, wie hervorragend der Kopf des auf seinen Krücken herbeihumpelnden Mannes links, dem ein anderer tröstend zuspricht, wie glücklich endlich die beiden äussersten Figuren rechts, der bärtige Alte, der mit übereinandergeschlagenen Beinen dasitzt, und das Weib, das ihn am Arme fassend alle Überredungskünste anwendet, um ihn zum Glauben an die Wunderkraft des Paulus zu bewegen. Vielleicht ist der auf das Feuer zeigende und sich nach den Frauen umwendende Mann mit dem dicken Schnurrbarte und dem Turban auf dem Kopfe der Vorsteher der Insel Publius und der Alte mit den langen Locken neben ihm sein am Fieber erkrankter Vater. Im ganzen sind es ausser dem Apostel links zehn grosse Personen und zwei Kinder, rechts sechs grosse Personen und drei Kinder, die zu beiden Seiten der Hauptfigur die Fläche füllen.

In der Kreuzaufrichtung (Abbildung Tafel XXIII), die auf dieser Seite die Mitte einnimmt, hat Gröninger sich die Sache insofern recht bequem gemacht, als er hier zwei fremde Vorbilder für seine Komposition zu Rate gezogen hat. Die Wahl dieser Vorbilder bekundet zugleich, dass er in Belgien und Frankreich seine Studien getrieben hat. Nicht allein ist ihm Rubens herrliches Gemälde in der Frauenkirche zu Antwerpen eine bekannte und vertraute Schöpfung, er muss auch die Stadt Troyes besucht und dort die Kreuzaufrichtung unter den Altarreliefs der Kirche St. Jean [1]) des genaueren studiert und in sein Skizzenbuch eingetragen haben. Obwohl er zwar durch Umänderungen, Verschiebungen und Einschaltungen von Figuren keine sklavische Abschrift gibt, sondern den Anschein eigener Erfindung zu wahren sucht, so lassen sich doch die Motive aus den genannten Kompositionen noch deutlich wiedererkennen. Vergleicht man übrigens die drei Werke bezüglich ihrer Mittelgruppe miteinander, so wird einem bei aller naturgemässen, stilistischen Verschiedenheit, doch die grosse, innerliche Verwandtschaft ihrer Komposition auffallen. Man ist sogar versucht zu glauben, dass auch Rubens das Reliefbild des älteren Franzosen gekannt hat. Die Art der soviel gerühmten Anordnung des Kreuzes und die Haltung der Figuren, namentlich die des Geharnischten, der ja nach Rooses Ansicht Rubens eigenes Bildnis sein soll, wie auch die des über ihm befindlichen, halbnackten Mannes sind so auffallend verwandt mit derjenigen der entsprechenden Figuren dort, dass ein Zusammenhang nicht von der Hand zu weisen ist.

---

1) Abgebildet in Album du Musée de Sculpture Comparée (Palais du Trocadéro). Publié par Marcou. Paris 1898. Serie IV. Pl. 73.

Bei allen drei Kompositionen hängt das Kreuz in schräger Schwebe und sind auf der einen Seite Männer angeordnet, die es an Stricken in die Höhe ziehen, auf der andern Seite Männer, die sich mit aller Gewalt dagegenstemmen. Während jedoch bei den Vorbildern unseres Gröninger die Seile um den Kreuzungspunkt der Balken geschlungen sind, befestigt er sie an dem einen Ende des Querbalkens und um Christi rechtes Handgelenk. Er und der Franzose breiten überdies die Arme Christi in wagerechter Haltung auf dem Kreuzesbalken aus, Rubens dagegen lässt sie in überaus wirkungsvoller Weise „wie um Erbarmen flehend" steil emporragen. Ausserdem gibt unser Gröninger seinem übrigens trefflich modellierten Christuskörper noch eine starke Linienschwingung, die ihm indessen keineswegs zum Vorteil gereicht. Interessant ist auch die verschiedene Art und Weise, in der die drei Künstler den Kopf und den Blick des Heilandes angeordnet haben. Der Franzose senkt das Haupt des Herrn sanft auf die Brust und lässt die Augen mild verzeihend auf den Henkersknechten ruhen. Rubens richtet den Kopf empor und wendet den Blick der tränenschweren Augen „wie in herzzerreissender Klage" starr nach oben. Gröninger neigt den schönen, lockenumrahmten Kopf zur Seite und lässt den Blick wie Mitleid heischend den Beschauer treffen. Von den beiden Figuren rechts vom Kreuze ist die oberste, die sich mit vollen, vor Anstrengung aufgeblasenen Backen gegen das Kreuz stemmt und dem Geharnischten bei Rubens entspricht, ganz deutlich dem französischen Vorbilde entlehnt, die untere dagegen, die mit dem Rücken das Kreuz zu heben sucht, von Rubens herübergenommen. Auch auf der anderen Seite wird man in den beiden Alten, die sich am Kreuzesstamme bemühen, noch unschwer die Vorlage bei Rubens nachweisen können und schliesslich geht auch das Motiv, den einen der Knechte das Lendentuch Christi erfassen zu lassen, auf Rubens zurück. Dagegen lässt der zu äusserst links am Seile ziehende Mann wieder mehr die französische Vorlage durchblicken. Natürlich ist, wie schon gesagt, von einem sklavischen Kopieren nicht die Rede. Es handelte sich nur darum, zu zeigen, dass die Grundmotive der Komposition als solche bei Gröninger keine selbständigen sind. Nun das scheinen sie ja auch bei Rubens nicht zu sein. Aber wie hat dieser geniale Meister die übernommenen Gedanken zu einer gewaltigen, grandiosen Komposition zusammenzufassen gewusst, und was hat schliesslich unser Gröninger trotz der beiden Vorbilder in seinem Stücke zustande gebracht? Dadurch, dass er die entlehnten Figuren änderte und einige andere hinzufügte, hat er nur bewirkt, dass seine Figuren möglichst unbeholfen, gezwungen und unklar in den Bewegungsmotiven erscheinen.

Trifft dieser Vorwurf schon die Figuren der Mittelgruppe, so in noch höherem Masse diejenigen der beiden Nebengruppen, deren Grundmotive wieder bei dem französischen Meister zu suchen sind. Man sehe sich die Figurengruppe links von der Mittelszene daraufhin an und vergleiche sie mit der Gruppe der Angehörigen Christi dort, man wird bei aller Umbildung, die sich die Figuren durch das Zusammenschieben und Umkleiden gefallen lassen mussten, doch die ursprünglichen Motive der dortigen Komposition unschwer wieder erkennen können. Die schöne Frau mit dem nackten Knaben auf dem Schosse, die im Vordergrunde auf einem Steine sitzt, sowie der zum Himmel blickende Alte hinter ihr, der die Hand auf ihre Schulter legt, entsprechen den Figuren der ohnmächtigen Mutter und des Lieblingsjüngers dort. Das junge Mädchen mit den gefalteten Händen ist das dortige, rechts neben Maria kniende. Der unmotivierte Frauenkopf, der zwischen ihnen sichtbar wird, ist von der vorderen Frau links neben Maria entnommen und der himmelwärtsblickende Alte, der die Hand emporreckt, ist der dort zu äusserst links am Bildrande befindliche. Wie kläglich aber hat Gröninger diese Figuren zu einem haltlosen Knäuel zusammengedrängt. Es sieht aus, als ob die fünf Köpfe sämtlich zu einem Körper gehörten. Auch die drei Reiter rechts verdanken ihre Existenz dem französischen Reliefbilde. Man findet sie dort, wenn auch in ganz anderer Haltung und Anordnung, im Hintergrunde wieder. Ihr eigentümliches Gebaren dürfte besonders befremdend und rätselhaft erscheinen. Man muss tatsächlich erst erraten, warum die Tiere sich so unruhig benehmen und die Reiter sich so komisch ängstlich an sie anklammern. Auch weiss man nicht, warum die Figuren links so bange Gesichter machen und die beiden Alten so erschreckt und furchtsam nach oben schauen. Der Künstler hat in ihnen die Wirkung der plötzlich eintretenden Finsternis und des Erdbebens veranschaulichen wollen. Da man diese Naturereignisse hier jedoch noch nicht erwartet, sie vielmehr nach der Schrift erst mit dem Tode des Heilandes hereinbrechen, natürlich auch die Mittel der plastischen Kunst nicht hinreichen, derartige Dinge zu illustrieren, so erscheint das Benehmen all dieser Figuren, sonderlich der Reiter, vollständig unmotiviert und unerklärlich. Es ist Gröningers eigenstes Verhängnis, dass er immer zu viel erzählen will, dass er ausser der Haupthandlung stets noch eine Reihe von begleitenden Nebenmomenten gibt. Dadurch verlieren seine Motive an Deutlichkeit und Klarheit, und wird das Interesse von den Hauptfiguren abgelenkt. Übrigens sind die drei Reiter mit ihren Pferden, hinter denen auch noch ein Mann mit einer langen Leiter und eine Knabenfigur erscheint, überaus mässig und linkisch ungeschickt in der Bewegung. Äusserst mangelhaft ist ferner die Ver-

teilung der Figuren auf der Fläche. Die einzelnen Gruppen halten sich durchaus nicht die Wage, ja den Reitern zu Liebe erscheinen die Figuren der Hauptgruppe fast zurückgedrängt. Allein den vielen Mängeln stehen auch hier wieder manche Schönheiten und manche Vorzüge gegenüber. Nur wird der Genuss an ihnen durch all jene Mängel recht empfindlich getrübt und geschmälert.

Obwohl nicht gänzlich frei von den Fehlern und Mängeln der übrigen Tafeln, befriedigt die letzte, die den Märtyrertod der beiden Brüder Ewaldi darstellt (Abbildung Tafel XXIII), in kompositioneller Hinsicht am meisten. Der Künstler operiert hier mit weniger Figuren, lässt die Hauptmotive klarer und freier hervortreten und drängt namentlich die begleitenden Nebenepisoden in kleineren Figuren in den Hintergrund zurück. Dadurch wirkt das Ganze dramatischer, straffer, freier und trotz der auch hier beobachteten Gruppeneinteilung dennoch geschlossener. Die beiden jugendlichen Opfer, die wir hier am Boden knieen und von ihren Henkern bedroht sehen, sind die Brüder Ewaldi. Der Tradition nach sollen sie aus England stammen, im 7. Jahrhundert bereits die ersten Versuche zur Einführung des Christentums in Westfalen gemacht und dabei von den Händen der sächsischen Bewohner den Tod gefunden haben. Ihre Leichname wurden später von Pipin nach Cöln gebracht und dann in der dortigen Kunibertskirche beigesetzt. Hier hat ihnen denn auch in späteren Jahren der Kölner Maler Bartel Bruyn eine Folge von Bildern gewidmet,[1]) auf denen ihr Wirken und ihr unglückliches Schicksal in ergreifender Weise dargestellt ist. Die Brüder waren also Vorläufer des heiligen Ludgerus und hatten als solche und als die ersten christlichen Märtyrer des Landes überhaupt ein Anrecht darauf, hier ebenfalls dargestellt zu werden. Wie die Legende erzählt, der auch Bartel Bruyn in seinen Bildern gefolgt ist, soll der eine der Brüder mit dem Schwerte hingerichtet, der andere mit Knütteln erschlagen worden sein. Indem sich auch Gröninger getreulich an diese Überlieferung hielt, und die Brüder in der angegebenen Art ihren Tod finden liess, bot sich ihm zugleich ein willkommenes Mittel, das gleiche Thema in künstlerisch wirksamer Weise zu variieren. So sieht man denn links den einen der Brüder gefesselt und wehrlos am Boden knien. Bis auf die Hüften nackt und mit verbundenen Augen erwartet er still und ergeben den Schwertstreich des Henkers, der hinter ihm stehend, soeben mit beiden Händen zu furchtbarem Schlage ausholt. Der andere der Brüder wird von drei Männern umringt, die ihn

---

1) Jetzt in der Galerie zu Schleissheim Nr. 14 und 19 des Katalogs. Firmenich-Richarz, Bartel Bruyn und seine Schule. Leipzig 1891.

mit hochgeschwungenen Hacken zu erschlagen drohen. Er ist ebenfalls in die Knie gesunken, aber noch in vollem Priesterornate und sucht mit verzweifelter Ohnmacht den niedersausenden Hieb der Hacken abzuwehren. Obwohl nun auch hier zwei völlig gleichwertige Gruppen gänzlich unvermittelt nebeneinanderstehen, so ist doch durch die glückliche Beschränkung des Künstlers auf gerade nur die allernotwendigsten Figuren die Handlung eine viel grosszügigere und wirkungsvollere geworden. All die vielen Nebenfiguren, die auf den andern Tafeln zum Schaden der Haupthandlung die Übersicht so verwirren, sind hier bis auf zwei Figuren links ganz vermieden. Und sicherlich wäre die Wirkung des Ganzen noch vorteilhafter und einheitlicher gewesen, wenn der Künstler auch diese beiden Figuren gleich den anderen Nebenpersonen in kleinerem Massstabe in den Hintergrund versetzt hätte. So ist seine Absicht, durch sie ein Gleichgewicht unter den beiden Gruppen herzustellen und die linke Gruppe auf dieselbe Figurenzahl mit der rechten zu bringen, infolge des Sondermotives dieser beiden Figuren doch nicht geglückt, ja der Eindruck schlechter Verteilung der Massen durch die isolierte Stellung derselben am äussersten Bildrande links eher noch verstärkt. Vermutlich soll in dem sitzenden Alten, der einen sich von rückwärts her nähernden Angreifer erschreckt abzuwehren sucht, ein Anhänger der Brüder dargestellt sein, dem nun ebenfalls für seinen Übertritt zur Lehre Christi der Prozess gemacht werden soll. Wenigstens glaube ich so den unklaren Vorgang am besten erklären zu können. Im Hintergrunde der Tafel scheint übrigens den Verbrechen vorne die Strafe gleich auf dem Fusse zu folgen. Man sieht rechts einen Gebäudekomplex in hellen Flammen stehen und einen Reiter, der nebenbei fast eine genaue Wiederholung des äussersten Reiters der vorigen Tafel ist, sowie zwei andere Personen zu Fuss mit allen Anzeichen des Schreckens die brennenden Häuser wahrnehmen. Links scheint sich ein vernichtendes Unwetter über der Gegend zu entladen. Auch hier sieht man drei Figuren mit erschreckten Gebärden herbeieilen. Abgesehen von einigen zeichnerischen Verstössen und Ungenauigkeiten, sind die Hauptfiguren jedenfalls von grosser, dramatischer Lebendigkeit und von echter, ungekünstelter Leidenschaft, dabei von vorzüglicher Durchbildung der Köpfe. Besonders hat der Künstler in den Figuren der beiden unglücklichen Opfer nicht nur eine glänzende Technik offenbart, sondern auch eine glückliche, künstlerisch fein erwogene Kontrastwirkung zu erzielen gewusst. Die stumme, still in ihr Schicksal ergebene Gestalt des halbnackten, vom Rücken gesehenen und gefesselten Märtyrers steht in wirkungsvollem Gegensatze zu der aufgeregten, in verzweifelter Todes-

angst aufschreienden, in reicher Priestertracht ganz in Vorderansicht daknienden Figur des Bruders. Der Kopf des letzteren mit den flatternden Haaren und den von Entsetzen erfüllten Gesichtszügen ist ein Meisterwerk ersten Ranges. Soviel von den Relieftafeln.

Es bleibt nun noch übrig, den jugendlichen, in der Rundung des Abschlussgebälkes über den beiden Mittelstücken befindlichen Mädchengestalten und den kartuschehaltenden Engeln über den Eingangstüren ein paar kurze Worte zu schenken. Lässig hingelagert, in weite, faltenreiche Gewänder gehüllt, ausgestattet mit dem ganzen Liebreiz anmutvoller, holdseliger Jugend, halten jene mit beiden Händen das Plettenbergische Wappen, wobei sie lächelnd die von wallender Lockenfrisur umrahmten Köpfe dem Beschauer zuwenden. Die Engel, nur als Halbfiguren gebildet, legen sich mit ausgebreiteten Schwingen flach an die obere Wand an und halten unter sich eine von dichten, grossblätterigen Akanthusranken umgebene Kartusche mit den Worten: „Psallite Deo Nostro, psallite. Ps. 46. V. 7." Unter ihnen lösen sich zwei grosse Blumenfüllhörner aus dem Akanthusgeschlinge heraus und vervollständigen so die schöne Silhouette des Ganzen. Die Köpfe der Engel sind von wahrhaft unvergleichlicher Schönheit und werden von einer reichen Fülle herrlicher Locken umflutet. Hier wie überall bekundet Gröninger die glänzende, technische Seite seiner schöpferisch sonst so armen und phantasielosen Künstlerschaft.

Nach aussen hin sind die Chorschranken mit Baumberger Stein umkleidet. Sie zeigen hier eine gemischtstilige Dekorationsweise, indem der untere Teil eine von reizend gemusterten Säulen gebildete Blendarkatur spätgothischer Stilweise aufweist, der obere, glatt gehaltene Teil nur einen Rankenfries und einige von Cherubimköpfchen gehaltene Blumenguirlanden echt barocker Empfindung als Schmuck besitzt. Über den Eingangstüren ist endlich noch je eine ovale Kartusche mit einem weniger sympathischen Engelkopfe angebracht.

Die Chorschrankenreliefs stehen am Ende von Gröningers Künstlerlaufbahn. Sie sind 1705 vollendet, 1707 stirbt der Meister. Sie geben uns also den besten Massstab zur Beurteilung seines erreichten Könnens. Das Resultat lautet: Gröninger ist ein technisch meisterhaft geschulter Künstler, der in der Gestaltung von Einzelfiguren Vortreffliches leistet, in der kompositionellen Anordnung grösserer Figurenszenen aber kein sonderliches Geschick beweist und namentlich, was die Erfindung anbelangt, keine originelle Schaffenskraft besitzt.

Der Zufall will es, dass uns wie vom Ende so auch vom Anfange der künstlerischen Tätigkeit Gröningers ein Werk beglaubigt ist. Es ist aller-

dings nur eine untergeordnete, mehr dekorative Arbeit und betrifft die Ausschmückung der drei vom Fürstbischofe Christoph Bernard von Galen im gotischen Stile errichteten Kapellen am Münsterischen Dome mit drei Reliquienaltären und einer Gedächtnistafel, die zur Erinnerung an die am 24. Juli 1663 erfolgte Grundsteinlegung der Maximuskapelle dienen soll. Nach der Rechnungsablage der Kaplanei erhielt Gröninger im Juni und im November 1677 je 500 Taler für „Altäre und sonstige Bildschnitzereien", die er für die drei Kapellen gefertigt. Die Arbeiten sind nicht ohne künstlerischen Wert und nicht ohne Sorgfalt auf dekorative Wirkung hin durchgeführt. Sie beanspruchen für uns noch ein besonderes Interesse, weil sie in Holz gefertigt sind und somit bezeugen, dass Gröninger auch in diesem Materiale zu arbeiten verstand. In der belgischen Bildhauerschule, die unter Quellinus, Verbrüggen, Verhaeghen etc. in Kanzeln, Beichtstühlen und Altären eine geradezu bewundernswerte, leider noch gar nicht genug gewürdigte Schnitzkunst entfaltet hat, konnte er diese Technik vor allem erlernen.

Die drei Altäre, je einer in jeder Kapelle, haben fast den gleichen Aufbau. Gewundene mit Blumen oder Fruchtguirlanden verzierte Säulen und geschwungene, vielfach profilierte Gebälke. Ihre Dekoration besteht in dicken Blumenfestons und den üblichen Engelsköpfen. Die in den äusseren Kapellen befindlichen Altäre haben ausserdem noch je einen Aufsatz als Bekrönung und je zwei kühn geschwungene mit nackten Engelchen geschmückte Akanthusranken als seitliche Flankierung erhalten. Der Aufsatz des Altares in der Josephskapelle zeigt in einem Strahlenkranze das in seinen Proportionen recht unglücklich geratene Brustbild Gott Vaters mit der dreifachen Tiara auf dem bärtigen Kopfe und der Himmelskugel in der Linken, der Aufsatz des Altares in der Maximuskapelle das reich geschnitzte Galensche Wappen. Die gleichfalls in dieser Kapelle befindliche, rechteckige Erinnerungstafel zeigt als Bekrönung über dem von sitzenden Engelknäbchen begleiteten Galenschen Wappen die wenig kunstvoll gearbeitete Figur des heiligen Maximus, als unteren Abschluss eine von Akanthus und Blumengewinden umgebene, ovale Kartusche und als seitliche Einfassung zwei grosse, schwungvoll bewegte Akanthusranken mit je einem prächtigen, hochbeschwingten Cherubimkopfe. Ein dritter, herrlicher Cherubimkopf findet sich auch auf der Hochseite des Rahmens gerade über dem Galenschen Wappen.[1])

---

1) Auch ein schön geschnitzter Schrank in dieser Kapelle dürfte vielleicht auf Gröninger zurückgehen.

Diese Holzarbeiten bilden indes nicht den ganzen Bestand dessen, was Gröninger für den Fürstbischof Christoph Bernard von Galen ausführte. Wir wissen, dass der Künstler im Jahre 1674 zum Galenschen Hofbildhauer ernannt wurde, und es müsste auffallend sein, wenn nicht auch das stattliche Grabdenkmal, das sich über der Ruhestätte des Bischofs in der Josephskapelle erhebt, von der Hand unseres Meisters herrühren sollte. Stil, Auffassung und Verwandtschaft mit den beglaubigten Werken bezeugen es auch, ohne dass wir hierfür ein schriftliches Dokument zur Bestätigung anführen könnten. Das Denkmal ist Gröningers erstes Monumentalwerk hier in Münster und als solches für uns von besonderem Interesse. Konnte er doch hier sein Talent erproben und den Ruf, der ihm vorausgeeilt war, durch die Tat bewahrheiten.

Es kann keinem Zweifel unterliegen, dass Christoph Bernard von Galen, der 1678 sein reich bewegtes Leben auf seinem Landsitze zu Ahaus beschloss, noch bei Lebzeiten das Denkmal bestellt und zum Teil auch fertig gesehen hat. Die Porträtfigur des Bischofs beweist, dass sie nach dem Leben modelliert ist. Bei all seinen kriegerischen Unternehmungen, durch die der fehdelustige Bischof den Wohlstand des Münsterischen Landes für lange Jahre untergraben hat, fand er doch auch Gelegenheit, sich als eifriger Förderer und Gönner der Kunst zu betätigen. Und wenn auch seine Bestrebungen auf diesem Gebiete sicherlich mehr aus religiösen Interessen, als aus wahrer Liebe und Lust an künstlerischen Werken entstanden sind, so ist ihm doch das westfälische Land für die Neuerrichtung einer grossen Zahl von Kirchen und Kapellen und für die Restaurierung vieler, im Kriege geschädigter und gebrandschatzter, älterer Kirchen hinreichend zu Dank verpflichtet. In der Predigt, die der Jesuitenpater Lukas Nagel am 3. November 1678 am Grabe Christoph Bernards im Dome zu Münster hielt,[1]) heisst es wörtlich: „Von Christophoro Bernardo sind an die dreissig Kirchen und Kapellen von Grund erbaut und Gott geweiht und mehr denn hundert Gott dem Herrn zu seinem Dienste wieder eingeräumt." Was der Bischof in dieser Hinsicht gewirkt, wie er die Kirchen mit heiligen Reliquien, Altären, Bildern, Monstranzen, Kelchen, Leuchtern, kostbaren Paramenten etc. Zeit seines Lebens beschenkt hat, mag man in Hüsings Biographie des Fürstbischofs[2]) nachlesen, wo alle Geschenke und Stiftungen an Geld und Gegenständen des einzelnen ausführlich aufgezählt werden. Von seinen sonstigen Verdiensten redet die

---

1) Alpen, De vita et rebus gestis Christophori Bernardi de Galen. Pars II. Münster 1709. S. 729.

2) Hüsing, Christoph Bernard von Galen. Paderborn 1887.

lange, gesprächige Inschrift auf seinem Grabdenkmale, dem wir uns nunmehr zuwenden wollen (Abbildung Tafel XXIV).

Wenn man vor ein grösseres Grabdenkmal der Barockkunst hintritt, so kommen einem unwillkürlich die zahlreichen, prunkvollen Monumente geistlicher und weltlicher Würdenträger in den italienischen Kirchen, vor allem Berninis stolze und geniale Schöpfungen der Papstgrabmäler in der Peterskirche zu Rom in die Erinnerung. Mit diesen grossartigen, in ihrer Art vortrefflichen Monumenten verglichen, stellt Gröningers Galen-Denkmal allerdings nur eine recht bescheidene, kaum beachtenswerte Leistung dar. Das Material ist nur ein einfacher, schlichter, dunkler Marmor für die Architektur und ein gelblich weisser, unreiner Alabaster für die figürlichen und schmückenden Teile. Auch ist das Werk, trotz aller technischen Sorgfalt, in künstlerischer Hinsicht durchaus keine tadellose, einwandfreie Arbeit. Gleichwohl darf es innerhalb der deutschen Plastik seiner Zeit als eine immerhin beachtenswerte und nicht unbedeutende Leistung bezeichnet werden. Für Münster bedeutete es jedenfalls die erste, grössere Schöpfung der Barockkunst überhaupt, und somit eine besondere künstlerische Tat, die dem Talente Gröningers alle Ehre machte und ihn und seine Kunst gewiss aufs trefflichste empfehlen musste.

Dem Geschmacke seiner Zeit folgend, gab der Meister seinem Werke nicht mehr den in der Renaissancekunst allgemein üblich gewordenen, durch Sansovino besonders verbreiteten Typus des Triumphbogen-Denkmals, sondern wählte eine freiere, ungebundenere Form, die allerdings auf Originalität der Erfindung durchaus keinen Anspruch erheben kann. Sowohl dem Aufbau der Architektur, wie auch dem Motive, den Verstorbenen im Gebete vor einem Kruzifixe knieend darzustellen, wird man bei einer ganzen Reihe von Grabdenkmälern begegnen. Letzteres hat schon die Renaissancekunst in zahlreichen Epitaphien und Grabmalschöpfungen zum Ausdruck gebracht. So lässt auch Heinrich Gröninger den Fürstbischof Theodor von Fürstenberg auf seinem prunkvollen Monumente im Paderborner Dome vor einem Kruzifixe, das ihm ein kleiner Kinderengel vorhält, knieen. Hier ist die Anordnung fast völlig gleich. Auf einem hohen, einfachen, aber sehr geschmackvoll profilierten Sockel kniet die Figur des verstorbenen Bischofs in vollem Ornate und im Gebete vor einem Kruzifixus, den ihm ein gleichfalls kniender Engel mit beiden Händen vorhält. Hinter den Figuren steigt eine von zwei Säulen flankierte Rückwand empor, auf deren Abschlussgesimse zwei kleine Engelputten mit dem Familienwappen der von Galen hocken. Auf den Ecken des Gesimses und seitlich von den Säulen sieht man kriegerische Embleme, wie Fahnen,

Kanonenrohre, Lanzen, Schwerter, Schilde, mit Pfeilen gefüllte Köcher, Keulen, Morgensterne, Pulverhörner, Hellebarden etc. etc. angebracht.

Die Ausführung der einzelnen Teile ist, wie gesagt, von grösster Sorgfalt und zeigt den Künstler im Besitze aller technischen Fertigkeiten. Wenn gleichwohl das Werk nur in bescheidener Weise befriedigt, so liegt dies namentlich an der nicht energisch genug charakterisierten Gestalt des Bischofs selbst, dessen komplizierten Charakter seiner ganzen Tiefe nach der Künstler nicht völlig erfasst hat. Der Figur gebricht es sowohl an Haltung, wie auch an Ausdruck. Man erwartet in diesen Zügen doch etwas mehr zu lesen, als hier nur wiedergegeben ist. Vor allem sieht man dieser Gestalt den gefürchteten Kriegshelden in keiner Weise an. Ein Mann, der durch seine Unternehmungen eine Zeitlang die Augen von ganz Europa auf sich zu lenken wusste, den selbst ein Ludwig XIV. gefürchtet haben soll, und der nach den Berichten der Zeitgenossen mit hervorragenden Geistesgaben ausgestattet war, ist in diesem kleinen, unbedeutenden Kopfe nicht zu erkennen. Zwar ist das Gesicht verwittert und durchfurcht genug und verleugnet auch gewiss eine bewegte und harte Vergangenheit nicht; aber man möchte eher glauben, dass der Gram und die Sorgen, als dass das rauhe Leben im Felde diese Linien geschrieben haben. Ein gediegenes Naturstudium ist nicht zu verkennen. Die Wangen sind eingefallen, knochig, die Stirn gefurcht und durch das lange Lockenhaar erniedrigt. Von der schmalrückigen Nase bis zu den Mundwinkeln ziehen sich tiefe, harte Falten, und unter den hochgezogenen Augenbrauen schauen die tiefgesunkenen Augen, wie müde und trübe, an dem vorgehaltenen Kruzifixe vorbei. Das einzige, was dem Gesichte in etwa einen martialischen Charakter verleiht, ist das hochgestrichene Schnurrbärtchen und die kleine Fliege, die in der Mitte des gerunzelten Kinnes sitzt. Und was ist schliesslich aus diesem viel gefürchteten, streitbaren Herrn geworden! Der alte Haudegen, dessen liebste Musik der Bass donnernder Geschütze war, der sich vor niemandem auf der Welt zu beugen pflegte, er kniet hier in demütiger und devoter Haltung vor seinem Gotte und hat die in goldbefransten Lederhandschuhen steckenden Hände zu andachtsvollem Beten gehalten. Alles Kriegerische ist von ihm abgestreift, er ist nur noch der fromme Diener der Kirche, der gläubige Christ, der sich vor dem Höchsten beugt und seine sündige Seele der göttlichen Gnade anempfiehlt. Dabei hat die Haltung etwas merkwürdig Steifes und Unfreies, die Arme lösen sich nur ungelenk vom Leibe und der ganze Unterkörper ist in seinen Proportionen namentlich in der Angabe der Kniee völlig verfehlt und unrichtig. Und wie plump und ungeschickt ruht der mächtige Krummstab zwischen seinen Unterarmen! In diesen Dingen verrät sich der noch jugendliche, unbehol-

fene, noch nicht zur Meisterschaft gereifte Künstler. Diese Mängel vermag auch die grosse, technische Gewandtheit, mit der vornehmlich die verschiedenen Einzelheiten der Bekleidungsstücke wiedergegeben sind, nicht auszugleichen. Der mit herrlichen Ornamentmustern übersponnene Chormantel ist wirklich ein ausgezeichnetes Meisterstück feiner, sauberer Meisselführung, und ebenso erregt die technische Behandlung des zierlich in Zickzacklinien geriefelten Chorhemdes, der weichen Lockenperücke und der ornamentierten Bischofsmütze, die zwischen den beiden Figuren am Boden steht, unsere widerspruchslose Bewunderung.

Von dem Engel ist kaum etwas Rühmenswertes zu sagen. Eine halbwüchsige, in einen goldbefransten Mantel wenig kunstvoll eingehüllte Gestalt mit einem hübschen, aber leeren Lockenköpfchen kniet, nach Art von Michelangelos kandelaberhaltendem Engel an der arca di S. Domenico zu Bologna, vor dem Bischofe und blickt mit etwas fadem Lächeln auf den Beschauer herab. Schön ist der Kruzifixus, den er in seinen Händen hält, und weich und prächtig sind auch die goldumsäumten Schwingen in seinem Rücken, von denen eine leider abgebrochen ist.

Das zweifellos Beste an dem Werke gibt der Künstler in dem reichgehaltenen Schmucke des Beiwerkes. Abgesehen von der wirklich geschmacklosen Tuchguirlande mit den bedenklich angefügten Cherubimköpfen zeigt das übrige eine durchaus schöne und gefällige Wirkung sowohl durch die sorgfältige Art der Ausführung, wie auch durch den künstlerischen Geschmack des Arrangements. Es war ein glücklicher Gedanke Gröningers, den Hinweis auf das kriegerische und tatenreiche Leben des Verstorbenen in dieser sinnreichen und schwungvollen Trophäendekoration zum Ausdruck zu bringen. Auch zeigt sich der Künstler hier schon als ein trefflicher und gut beobachtender Schilderer des Kinderkörpers, als den wir ihn später noch oft zu rühmen Gelegenheit haben. Die beiden dicken, pausbäckigen Engelbuben, die oben auf der Rundung des Gesimses hocken und das Galensche Wappen als Bekrönung des Werkes zwischen sich halten, sind ein paar allerliebste, frische und reizende Repräsentanten jener zahllosen Kinderengel und Putten, wie sie die Kunst der Renaissance und namentlich die des Barock immer und immer wieder darzustellen nicht müde wurde. Die Architektur des Werkes bewegt sich durchaus in den üblichen Formen des Barockgeschmacks. Die gedrehten, mit Rosenguirlanden umwundenen Säulen und das vielfach profilierte, um die Säulen herum verkröpfte, in der Mitte halbrund nach oben geschwungene Abschlussgebälke sind nichts Überraschendes. Sie weisen sogar direkt in ihren Profilierungen auf die belgischen Kunstformen hin. Ebenso gehören die hängenden Frucht- und Blumenfestons auf den schmalen Ab-

treppungen des Sockels, sowie die seitlich als Voluten angebrachten Cherubimköpfe durchaus zu dem damals üblichen Bestande der Barockdekoration.

Die Inschrift auf der Fläche über den Figuren lautet: „D. O. M. S. Celmus Rev. Princeps ac Dominus D. Christophorus Bernardus Episcopus Monasteriens. Admi. Corbeien. Burggravius Stromberg. S. R. J. Princeps Dom. in Borkelo, natus in castro Bispingk IV. Id. Okt. MDCVI., Electus XVIIII. Kalend. Decem. M. D. C. L. confirmatus et consecratus M. D. C. L. I. solenni pompa inauguratus M. D. C. L. II. Clero integritatem, Templis decorem, Patriae securitatem restituit. Coesveldiam Hassico, Bevergernam Batavico, Vechtam Suevico, Dioecesin totam hostili et externo praesidio liberavit, arces Monasterii, Coesveldiae, Vechtae struxit. Coesveldiam, Warendorpium, Rhenam, Vechtam, Meppenam munivit. Jurisdictionem, Dioecesanam, Satrapiarum, Emslandiae, Vechten, Cloppenburg, Bevergernen Monasteriensi Ecclesiae adiecit. Comitem de Benthem et plures alios ad orthodoxam fidem convertit. Multa praeclare fundavit, ordinavit, legavit, donavit. Foederibus et bellis tota Europa supra omnes antecessores clarior."

Die Inschrift auf der vorderen Sockelfläche, deren Ecken vier Rosetten zieren, lautet: „Monasterium reduxit, in Hungaria adversus Turcas exercitum imperii directorem egit. Huxariam Corbeiae vindicavit. Lacessitus bello contra Batavos bis gesto Transisalaniam totam Gelriae, Frisiae, Groningae Partem occupavit. Pace cum Batavis iterum pacta multa armatorum milia Caesari et imperio Suppetias in Germaniam submisit, Wildeshusum recuperavit. Bremens. et Ferdens. ducatus Suecis eripuit. Dum exercitus suos Regi Hispaniarum in Belgio Regi Danorum in septendrione subsidiarios spectabat, et quieta domi provincia fruebatur, febri correptus in Arce Ahusana gloriose, placide, pie obiit ingenti subditorum et vicinorum luctu XIX sept. Aō salutis M. D. C. LXXIIX. aetatis LXXII regiminis XXIIX."

Auf der rechten Sockelseite steht: „Pie, iuste, fortiter," auf der linken: „Hostium terror, Amicorum praesidium, Ecclesiae et Principatus Monasteriensis Restaurator, Conservator, Propagator."[1])

Nach dem Chorumgange hin werden die drei Galenschen Kapellen durch hohe Marmorbrüstungen abgeschlossen, deren bronzene, in zwei Reihen übereinandergestellte Säulen, 120 an Zahl, aus 65 vom Fürst-

---

1) Die Inschriften auch bei Alpen a. a. O. S. 729.

bischofe im holländischen Kriege erbeuteten Kanonen gegossen[1]) und zu je vier auf einen gewissen Akkord abgestimmt sind. Die Brüstung der mittleren Kapelle hat zudem noch einen besonderen Schmuck dadurch erfahren, dass über ihrem Eingange, dessen Seitenpfosten durch zwei gewundene, mit Eichenlaubguirlanden geschmückte Säulen verstärkt sind, auf aufgerollten Giebelstücken zwei von Gröninger gefertigte, schön bewegte Engelfiguren aus Alabaster sitzen, die das Galensche Wappen zwischen sich halten. Ihre Beine und Arme sind zum Teil nackt, der übrige Körper mit einer goldumsäumten Kleidung drapiert, deren eigenartige, enge Fältelung eine gewisse Manier verrät. Obwohl ihre Lockenköpfe genau denselben rundlichen Gesichtstypus zeigen, wie der knieende Engel auf dem Denkmale selbst, so sind sie doch um vieles anmutiger und lange nicht so süsslich leer im Ausdrucke als dieser. Abgesehen von den Bronzesäulen, die von einem Koesfelder Stückgiesser Hardink gegossen sind, ist der übrige Abschluss der Kapellen Gröningers Werk. Er hat die Form dazu ganz ohne Zweifel bei seinem Aufenthalte in Belgien kennen gelernt. Dort wird der Chorraum verschiedener Kirchen durch ähnlich aufgeführte Brüstungen abgeschlossen. In St. Jakob zu Antwerpen, wo der Abschluss des Chores zum Teil von Willemsen ausgeführt ist, ist die Übereinstimmung mit seiner Arbeit sogar eine so auffallend grosse, dass man einen Zusammenhang nicht leugnen kann. Hier findet man selbst die Tür mit den gewundenen Säulen als Einfassung und den auf geschweiften Giebelstücken sitzenden, wappenhaltenden Engelfiguren als Bekrönung wieder.

In den beiden äusseren Kapellen sind übrigens noch zwei kleinere fast quadratisch geformte Alabasterreliefs mit teilweiser Vergoldung zu erwähnen, die ebenfalls von Gröningers Hand herrühren dürften. Sie zeigen je zwei dicke, wohlgenährte Engelputten, die das Galensche Wappen halten. Eines der hübschen Stücke ist leider zur Hälfte durch einen Einbau verdeckt.

Die hohe technische Vollendung, die Gröninger sowohl am Denkmale, wie auch an den kleineren Arbeiten offenbart, lässt darauf schliessen, dass er eine treffliche Schule durchgemacht und vorher schon eine nicht geringe Tätigkeit ausgeübt haben muss. Sollte uns der Zufall einmal durch eine archivalische Notiz oder anderweitige Nachricht seinen Aufenthalt vor seiner Niederlassung in Münster verraten, so darf man gewiss sein, an diesem Orte noch ganz beachtenswerte Spuren seiner früheren Tätigkeit zu finden. Vorderhand sind mir ausser ein paar Statuen aus dem

---

1) Hüsing a. a. O. S. 84.

Jahre 1675 im Domchore zu Münster, die ich sogleich besprechen werde, keine Arbeiten seiner Hand vor dem Galen-Denkmale bekannt geworden.

Ob mit der Ausschmückung der drei Kapellen in Münster Gröningers Tätigkeit für den Fürstbischof Christoph Bernard von Galen erschöpft ist, oder der Künstler auch noch anderweitig, z. B. in Coesfeld, der zeitweiligen Residenz des Bischofs, Aufträge für ihn ausgeführt hat, dafür fehlen uns vorläufig jedwede Zeugnisse. Sehr wahrscheinlich dürften die beiden grossen Standbilder Kaiser Karls des Grossen und der Kaiserin Helena, die den ehemaligen, bis in die fünfziger Jahre des vorigen Jahrhunderts noch vorhandenen Hochaltar in der Lambertikirche zu Koesfeld flankierten, von unserm Künstler gefertigt worden sein. Da dieser Hochaltar, der zur Aufstellung eines alten, ehrwürdigen, aus dem Ende des 13. Jahrhunderts stammenden Christusbildes mit der von Karl dem Grossen an die Stadt Koesfeld geschenkten Partikel des Kreuzes Christi, diente, nebst zwei Seitenaltären von Bernard von Galen gestiftet war, so dürfte der bildhauerische Schmuck aller Wahrscheinlichkeit nach von seinem Hofbildhauer hergerührt haben.

Noch eine dritte Arbeit Gröningers ist uns beglaubigt. Nach den Jahrbüchern der Jesuiten in Paderborn hat Gröninger in ihrer Kirche die vier überlebensgrossen, in Holz geschnitzten Evangelistenstatuen gefertigt, die das zweite Stockwerk des gewaltigen, prunkvollen Altarwerkes schmücken. 1695 sollen die Figuren aus des Künstlers Werkstätte von Münster nach Paderborn hinübergeschafft und aufgestellt worden sein.[1]) Der Stil der Bildwerke bestätigt die Angabe der Jesuiten. Es sind echte Gröningerische Figuren von ausgesprochen Gröningerischem Charakter. Aber sie tragen doch nur wenig zur Vermehrung seines Ruhmes bei. Nicht allein, dass der übergrosse Massstab und die rein dekorative Haltung, sowie der alles überziehende, widerwärtige Gold- und Silberanstrich den Figuren einen aufdringlichen und unangenehmen Eindruck verleiht, sie sind auch in der Haltung und Bewegung von plumper, ungelenker, wirklich hölzerner Art. Johannes, besonders breitspurig und unschön, wendet den jugendlichen Lockenkopf über die rechte Schulter nach oben und hält in der Rechten ein Buch, in der Linken eine Feder. Zu seinen Füssen hockt der Adler. Matthäus, in derselben plumpen Beinstellung, blickt mit seinem durchfurchten Gesichte nachdenklich herab. Vor ihm steht mit übereinandergeschlagenen Beinen ein Engelknabe und hält ihm das Tintenfass. Markus mit dem Löwen zu seinen Füssen zeigt eine etwas gefälligere Stellung. Er hat dichtes, krauses Haar und Bart und einen

1) Richter, die Jesuitenkirche in Paderborn. Paderborn 1892. S. 56.

malerisch umgeworfenen Mantel. Lukas mit dem Ochsen schaut, sich zur Seite wendend, über die rechte Schulter herab. Er zeigt mit dem Finger auf eine aufgeschlagene Stelle des Buches, das er in Händen hält. Auch er ist etwas geschickter bewegt und gewandet als Johannes und Matthäus.

Die Jesuiten berichten, dass einer ihrer Laienbrüder namens Johannes Langen und zwar „abweichend von den Plänen anderer" nach seinen eigenen Entwürfen dem Altare die jetzige Gestalt gegeben habe. Wir wollen der Kunstfertigkeit des Bruders, von dem auch die zwölf Beichtstühle der Kirche und einige Schränke in der Sakristei herrühren sollen, nicht zu nahe treten, glauben aber kaum, dass er den Hochaltar, wenigstens nicht den Figurenschmuck desselben, gefertigt hat. Ein Vergleich der trefflich gearbeiteten Engelputten in den Windungen der Säulen und den oberen Stockwerken mit dem Figürlichen an den Beichtstühlen beweist, dass diese Arbeiten nicht von einer und derselben Hand herrühren können. Das Figürliche der Beichtstühle, wie auch das der Chorschranken daselbst ist um vieles schwächer und zeigt eine ungleich minder begabte Hand, als diejenige, die am Hochaltare tätig war. Da nun Gröninger nachweislich die Hauptfiguren des Werkes geliefert hat, so dürfte er auch vermutlich an dem übrigen nicht unbeteiligt gewesen sein. Zum wenigsten möchte ich ihm die Säulen mit ihren spielenden Engelkindern, wie auch die Putten der oberen Stockwerke und die Cherubimköpfe zuweisen, zumal sich diese durchaus in seinem Stile bewegen und den Holzarbeiten in den Galenschen Kapellen zu Münster aufs engste verwandt sind. Wahrscheinlich sind auch unter den von den Jesuiten genannten Plänen „anderer" die seinigen begriffen gewesen, und hat der Laienbruder Langen nur eine Reihe von Änderungen getroffen und vielleicht auch einen Teil der untergeordneten Stücke geschnitzt, sodass denn nachher bei den Jesuiten die Version aufkam, ihr kunstfertiges Ordensmitglied habe den ganzen Altar nach eigenen Entwürfen vollständig selbst fertig gestellt. Wie dem auch sei, das mächtige, holzgeschnitzte Werk ist jedenfalls ein Glanz- und Prunkstück von nicht unbedeutendem künstlerischen Werte, das selbst den Vergleich mit dem so vielgerühmten Hochaltare der Kölner Jesuitenkirche in keiner Beziehung zu scheuen braucht. Ja, was seine künstlerische Art der Ausführung anbetrifft, ist es jenem gefeierten Werke sogar noch überlegen. Das gewaltige Werk[1]) steigt in einer Breite von 10,32 m in drei Geschossen über einem Unterbau bis zu einer Höhe von 21,45 m empor. Acht spiralig gewundene Säulen, in deren Windungen Weinranken hängen und Putten ihr lustiges Spiel treiben, umschliessen im Untergeschoss ein grosses Altar-

1) Abbildung bei Ludorff a. a. O. Kreis Paderborn, Tafel 40.

bild. Während sich im zweiten Geschosse diese Anordnung wiederholt, baut sich das dritte nur mit einer kannelierten Säule zu jeder Seite auf. Breite, verkröpfte Gesimse teilen die einzelnen Stockwerke des Riesenaltares, für dessen Anordnung der Künstler seine Vorbilder wohl in den belgischen, speziell den Antwerpener Kirchen gefunden haben dürfte. Die drei mässig gemalten Bilder mit Darstellungen aus der Geschichte des heiligen Franz Xaverius stammen aus dem Atelier des Coesfelder Malers Veltmann, der sie im Juli 1696 selbst nach Paderborn brachte.[1])

Nun besitzt die Jesuitenkirche zu Coesfeld ein vollkommenes Gegenstück zu diesem Paderborner Altare. Nicht minder kostbar und reich an Schnitzereien, steigt es allerdings nur in zwei Geschossen bis zum Gewölbe der Kirche hinan. Die vier gewundenen Säulen des Untergeschosses, die auf den hohen Sockeln des Untersatzes stehen, sind wieder mit Weinranken und reizenden Engelputten belebt, deren Charakter zweifellos dieselbe Hand wie die am Paderborner Altare verkündet. Vor allem sind es hier die beiden wunderbaren Engelköpfe über den neben dem Altare gelegenen Eingängen zur Sakristei, die mit ihrem mächtig sich aufbäumenden Lockengewirre an die Engel des Künstlers in seinen verschiedenen Arbeiten zu Münster erinnern. Dagegen haben die Einzelstatuen der fünf Ordensheiligen, die den Altar und die Türen zur Sakristei schmücken, sicherlich nichts mit Gröninger zu tun. Das gilt auch von den beiden Nebenaltären und den übrigen Holzschnitzereien der Kirche, die auf eine minder gelenke und gefüge Künstlerhand zurückgehen. Der Tradition nach sollen auch hier die Jesuiten selbst die ausführenden Meister der Schnitzereien gewesen sein. Da die Stadt Coesfeld zeitweilich Residenz des Bischofs Bernard von Galen war, und die dortigen Kirchen sich mehrfach seiner besonderen Gunstzuweisungen zu erfreuen hatten, so ist es durchaus nicht unwahrscheinlich, dass Gröninger auch hier in der Jesuitenkirche seine kunstreiche Hand dem Orden bei Errichtung des Hochaltars geliehen hat. Sollte sich diese meine Vermutung bestätigen, und sollte Gröninger ausser den Evangelistenstatuen am Paderborner Altare auch noch den übrigen Figurenschmuck desselben und damit auch einen nicht unbeträchtlichen Teil des Coesfelder Altarwerkes gefertigt haben, so hätte er in diesen Arbeiten ganz gewiss nicht das Schlechteste seiner Kunst geliefert. Die Stücke gehören zu dem Besten, was die Barockkunst hier zu Lande in Holzarbeiten dieser Art hervorgebracht hat. Die beiden recht schwachen Ölgemälde des Coesfelder Altares stammen anscheinend wieder aus dem Atelier des schon genannten Malers Veltmann, der sich offenbar die späteren Vene-

1) Richter a. a. O. S. 36.

zianer zum Muster genommen hat, aber weder in der Zeichnung, noch im Kolorit über eine nüchterne Alltagsmalerei hinausgekommen ist.

Die Altarskulpturen in der Jesuitenkirche sind vorläufig die einzigen Zeugnisse Gröningerischer Kunst in Paderborn. Von den vielen Werken der Barockzeit, die namentlich in den Seitenschiffkapellen des Domes und in der Franziskanerkirche daselbst enthalten sind, führen keine, soweit ich vorläufig zu urteilen vermag, direkt auf Gröningers Hand zurück. Doch löst sich aus der Fülle der dortigen Arbeiten eine zusammengehörende Gruppe heraus, deren Schöpfer dem Stile unseres Gröninger sehr nahe steht, und der vielleicht jener früher genannte Audtmann, oder sonst ein mit Gröninger in Beziehung stehender Meister sein dürfte. Seine stark untersetzten, etwas schwerfälligen Figuren erinnern ferner sehr an den Meister des Büren-Epitaphs am zweiten Langhauspfeiler des Domes zu Münster linkerhand, als welchen ich einen Künstler namens Kocks, vielleicht einen Schüler Gröningers, vermute. Besonders fällt die Vorliebe des Paderborner Meisters für jene gewundenen, in der belgischen Skulptur sehr oft begegnenden Tuchstiefel auf, wie wir sie auch hier bei dem jugendlichen Johannes wahrnehmen. Übrigens sind die Arbeiten des Paderborner Meisters ganz vortreffliche Stücke, die ihren Autor als einen technisch gewandten, nach höherer Künstlerschaft strebenden Meister erkennen lassen, dessen Spuren nachzugehen sich immerhin verlohnen dürfte. Wie die Figuren eines seiner Altarwerke in der Plettenbergkapelle des Domes bekunden, hat der Künstler augenscheinlich vieles dem Meister des ehemaligen Hochaltares daselbst zu verdanken. Von diesem zweifellos einst hervorragenden Werke der Barockkunst haben sich heute nur noch sechs überlebensgrosse, leider aber schon stark beschädigte Holzstatuen, Christus, Maria mit dem Kinde und die vier Kirchenväter, ferner noch zwei etwas kleinere Kaiserfiguren, Karl der Grosse und Heinrich II., erhalten. Davon sind die ersteren heute in der unter dem Chore befindlichen Krypta, die letzteren auf dem Treppenaufgange zum Chore untergebracht. Es sind dies meisterhafte, überaus schwungvoll bewegte und malerisch ungemein wirksam drapierte, wenn auch ihrem Zwecke entsprechend lediglich dekorativ gehaltene Arbeiten. Aber welch ein Linienschwung sitzt in dieser nackten, herrlich drapierten Christusgestalt, wie imponierend und charaktervoll sind diese langbärtigen Köpfe der greisen Kirchenväter und wie unvergleichlich schön ist dieser urgesunde, lebensfrohe Christusknabe mit seinem wahrhaft entzückenden Lockenköpfchen, der so keck und anmutig zugleich auf dem Schosse der sitzenden Mutter steht. Hier spürt man in allem den frischen, belebenden Geist der Rubensschule. Diese schöne, prächtige, lebenslustige Frau mit ihrem drallen, nackten Buben auf dem

Schosse ist eine ganz dem Rubensschen Ideale nachempfundene Gestalt. Und kein Wunder. Der Künstler, der diese hochbedeutenden, offenbar am Orte heute aber gar nicht gewürdigten Werke geschaffen hat, ist, wie dies aus der Inschrift am Fusse einer der erwähnten Kaiserfiguren hervorgeht, ein geborener Antwerpener, der bekannte, oder auch nicht bekannte, Quellinusschüler Ludovikus Willemsen, ein Künstler, der später Hofbildhauer des Königs von England wurde und im Jahre 1702 im Alter von 67 Jahren starb. Von ihm sieht man in St. Jakob zu Antwerpen neben verschiedenen anderen Werken besonders die schöne holzgeschnitzte Kanzel mit den Symbolen der Evangelisten und den Statuen der Wahrheit, des Glaubens, der Religion etc. aus dem Jahre 1675. Wie Duquesnoy, so hat auch Willemsen in der Anfertigung kleiner Genien und Kinder-Figuren einen besonderen Ruf genossen, ein Lob, das der herrliche Christusknabe auf dem Schosse der Paderborner Maria durchaus bestätigen kann. Wenn man Gröningers Arbeiten, namentlich die später noch zu besprechenden Bischofsgestalten am Plettenberg-Denkmal und die vier Figuren der Kirchenväter in Roxel mit den Werken des Antwerpener Meisters vergleicht, dann kommt man immer mehr zu der Überzeugung, dass Gröninger bei diesem Künstler gelernt, zum wenigsten in seiner Nähe gearbeitet hat. Die Art der Charakteristik, die Form- und Gewandbehandlung verrät unleugbar den engsten Anschluss an die Antwerpener Schule. Möglich, dass er selbst sogar unter Willemsens oder Quellinus' Leitung an den Arbeiten in St. Jakob teilgenommen hat.

Es würde mich hier zu weit führen, auf die Paderborner Barockarbeiten noch näher einzugehen. Sie erfordern eine besondere Bearbeitung. Es sei mir hier nur die Frage erlaubt, warum alle diese Werke, die ihrem Kunstwerte nach gewiss zu den besten Leistungen am Orte gehören, auch nicht mit einer Silbe in dem Inventar der Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Paderborn erwähnt worden sind.

Bei der Zuweisung der folgenden Arbeiten an unseren Künstler unterstützen uns keine schriftlichen Dokumente. Hier ist lediglich der stilistische Charakter und die Stilverwandtschaft mit den beglaubigten Werken als Zeugnis für Gröningers Autorschaft entscheidend gewesen. An erster Stelle nenne ich hier die beiden Einzelstatuen im Domchore zu Münster, von denen ich oben bemerkte, dass sie mit der Jahreszahl 1675 versehen die ersten nachweisbaren Arbeiten des Künstlers hierselbst darstellen. Es sind zwei schöngewandete, etwas mehr als lebensgrosse Freifiguren, die sich in flachen Pfeilernischen zu beiden Seiten des Chores oberhalb der Schranken befinden. Rechterhand ist es Maria, linkerhand der heilige Joseph mit dem Kinde. Über beiden Figuren ist baldachinartig eine

Muscheldekoration und unter ihnen eine von Akanthus umgebene Kartusche angebracht. Die Inschrift auf der letzteren lautet: „Dom. Dei Parae Virgini Mariae Humillimus servus Joannes Rotgerus Torck huius ecclesiae Decanus Praep. Minden. Can. Paderborn. 1675" bei Maria; bei Joseph „Dom. Reverendissimus et praenobilis Dominus Christianus a Plettenbergh hu. ecclesiae Scholasticus poni fecit Aō 1675." Ausserdem hat jede der Figuren zu ihren Füssen noch zwei hübsche, kleine Kinderengel mit reizenden Lockenköpfchen zur Begleitung. Die Stifter der Werke sind uns demnach schon bekannt. Der Domdechant Johann Rotger v. Torck ist derselbe, der sich im Jahre 1685 so fürsorglich für den Künstler bei den Stadtrichtern wegen der Schatzungsfreiheit verwandte, also mit dem Ausfall der bestellten Statuen doch wohl zufrieden gewesen sein muss, und der damalige Scholasticus Christian von Plettenberg ist der spätere Fürstbischof von Münster, der ja, wie wir schon gesehen, ein so treuer Gönner des Künstlers geblieben ist. In der Tat konnten beide Auftraggeber auch wohl mit dem Geleisteten zufrieden sein. Es sind ein paar technisch gewandte Figuren von vornehmer, künstlerischer Auffassung, geschickter Anordnung und liebevoller Durchführung, die allerdings nichts Originelles besitzen und ihre Vorbilder zu Dutzenden in den Belgischen Kirchen haben. Man könnte nicht sagen, dass ihnen irgend etwas Ängstliches oder Unsicheres anhaftete, das auf eine noch nicht völlig ausgereifte, in jugendlichen Fehlern steckende Kunst hinwiese. Wie schon bei dem Galen-Denkmal hervorgehoben, zeigt sich Gröninger in seinen Erstlingswerken in Münster mit Bezug auf seine technischen Fertigkeiten als ein ungemein geschickter, im Handwerklichen vortrefflich geschulter Künstler. Manche seiner späteren Arbeiten sind in dieser Hinsicht lange nicht so gut und geistreich durchgeführt, als es z. B. die vorstehenden Statuen sind, an die er offenbar seine ganze Kraft und seine ganze Sorgfalt setzte, um gleich von Anfang an seine tüchtige Künstlerschaft zu zeigen und den ihm vorausgeeilten Ruf nicht in Misskredit zu bringen. Höchstens könnte man die etwas gar zu gezierte Haltung des Joseph und die noch etwas akademische Faltengebung der Gewandung Marias als ein Zeichen früher Entstehung betrachten. Indessen hat Gröninger zu allen Zeiten höchst ungleichmässig gearbeitet. Neben dem Schönsten aus späteren Jahren finden sich Unbeholfenheiten und Halbheiten, wie sie schlimmer auch ein Anlänger kaum verüben würde. Vielleicht ist hieran die Mitwirkung seiner Söhne erster Ehe, die sich ja alle der Bildhauerei widmeten, schuld.

Von unsern beiden Statuen ist die der Maria jedenfalls die sympathischere. Die Mutter Gottes ist hier als eine hoheitsvolle, hehre Königin mit mildem, schönem Angesichte dargestellt. Auf ihrem rechten Arme

hält sie den Knaben, während sie mit der Linken sein rechtes Füsschen umfasst hat. Lächelnd blickt sie unter den schweren Augendeckeln auf den Kleinen herab, der, ein gesundes, herziges Kind, ein Kreuzlein wie ein Spielzeug mit dem linken Händchen umklammert hat. Auf dem reichen, schön frisierten Haar trägt Maria eine Krone. Ein Schleier wallt ihr den Rücken hinab, und das Kleid, wie auch der malerisch angeordnete Mantel, zeigen jene enge, dichtgedrängte Faltengebung, wie wir sie schon bei den wappenhaltenden Engeln über dem Eingange der Galenschen Kapelle kennen gelernt haben.

Joseph zeigt sich als zärtlicher Kinderwärter. Den Knaben an der Hand, leitet er scheinbar dessen erste Gehversuche. Fürsorglich beugt er sich vor und beobachtet lächelnd die Bewegungen des Kindes, das mit dem rechten Beinchen voranschreitend nach einem flammenden Herzen greift, das ihm ein kleiner Engelputto von unten her darreicht. Während der Knabe ein prächtiger, dicker, kleiner Bursche ist mit einem weichen, köstlich modellierten Körper und einem allerliebsten Kinderköpfchen, ist der heilige Joseph eine etwas affektierte Erscheinung. Sein Lächeln erscheint zu gemacht, und die Wendung seines von langem Lockenhaar und Bart umrahmten Gesichtes hat etwas Geziertes, Kokettes und Unangenehmes. Schön ist dagegen wiederum seine in grossen Motiven angeordnete Gewandung.

Dass die Figuren von Gröninger herrühren, ergibt der stilistische Vergleich mit seinen anderen Werken. Der Kopftypus namentlich bei Maria und den Kindern, sowie die Gewandbehandlung und Anordnung ist ganz diejenige, die wir bisher an seinen Werken zu sehen gewohnt waren.

Eine urkundliche von Nordhoff mitgeteilte Notiz[1]) sagt, dass Johann Mauritz Gröninger im Jahre 1677 einen Kruzifixus auf dem Kirchspielaltare zu Freckenhorst aufgestellt habe. Höchst wahrscheinlich ist dieser Kruzifixus derselbe, der heute an der Chaussee von Warendorf nach Freckenhorst steht, kurz bevor man in letzteren Ort mit seiner herrlichen Abteikirche eintritt. Das Werk verrät unleugbar Gröningerischen Stilcharakter und würde also, falls sich unsere Vermutung bestätigen sollte, eine vierte beglaubigte Arbeit unseres Künstlers sein. Der Kruzifixus ist nicht schlecht, doch auch nicht gut und lässt namentlich die feinere und sorgfältigere Durchführung vermissen. An bewegter Anordnung und grösserem Linienschwunge ist er allerdings dem gleich zu besprechenden, um zehn Jahre später entstandenen sogenannten Coesfelder Kreuze bedeutend überlegen. In dieser Beziehung zeigt er auffallende Verwandtschaft mit dem sogenannten

1) Nordhoff, Bau- und Kunstdenhmäler Westfalens, Kreis Warendorf. S. 120.

weissen Kreuze zu Münster, einem Werke Johann Wilhelm Gröningers, das wir hernach noch kennen lernen werden. Vor allem ist es die starke Wendung der nach rechts gedrehten Beine, die malerisch flatternde Anordnung des Lendentuches und der schwer auf die rechte Schulter zurückgesunkene Kopf, die an diese Arbeit erinnern. Sollte sich die obige Notiz nicht auf unseren Kruzifixus beziehen, so wäre man weit eher geneigt, in ihm eine Werkstattwiederholung des genannten weissen Kreuzes zu erkennen. Leider ist eine Jahreszahl, aus der man hierfür etwas schliessen könnte, oder sonst eine Inschrift nirgendwo angebracht. Übrigens hat das Werk verschiedene Restaurationen durchgemacht. Die Unterschenkel des Heilands sind in schlechter Weise jedenfalls bis zum Knie erneuert. Das Kreuz selbst ist gabelförmig gebildet und der Steinsockel, auf dem es sich erhebt, vorne mit einem kleinen, unbekannten Wappen geschmückt. Die Figur des Heilandes ist lebensgross und aus Sandstein gearbeitet.

Das eben erwähnte Coesfelder Kreuz steht auf dem Wege von Münster nach Roxel, etwa 15 Minuten von der Stadt entfernt. Von der Münsterischen Lokaltradition schon immer und zwar mit Recht für eine Arbeit Gröningers gehalten, ist es indes kein hervorragendes Stück unseres Meisters, ja vielleicht nur eine minder bezahlte Werkstattarbeit, die nachträglich von ihm wohl höchstens die letzte Feile erhalten hat. Kopf und Beine des Gekreuzigten sind allerdings um vieles besser, als die übrigen Teile des Körpers, von denen man freilich nicht weiss, wieviel sie durch die Unbilden der Zeit und die zweimal vorgenommene Restaurierung gelitten haben. Seinen Namen „Coesfelder Kreuz" führt der Kruzifixus nach der gabelförmigen Gestalt des Kreuzes, die sich bei jenem, schon früher einmal erwähnten Kruzifixe in der Lambertikirche zu Coesfeld vorfindet und von Gröninger angeblich zum Vorbilde genommen sein soll. Indessen ist diese Form des Kreuzes durchaus nicht dem Coesfelder Werke besonders eigentümlich. Man findet sie vielfach und in den Niederlanden allenthalben, so dass der Künstler sie auch von dorther mitgebracht haben kann. Der Kopf des Heilandes ist edel und schön und sanft auf die rechte Schulter gesunken. Er drückt tiefen, körperlichen und seelischen Schmerz aus. Der Mund zum letzten Aufschrei weit geöffnet, lässt beide Reihen Zähne sehen. Die Augenbrauen haben sich nach der Nase zu schmerzhaft hochgezogen, und der Augapfel wie das obere Lid treten stark aus der Höhle hervor. Unter den Augen und um Nase und Mund hat der Schmerz tiefe Falten gezogen. Auf den langen Locken, die auf beiden Seiten bis auf die Schultern herabfallen, sitzt die Dornenkrone. Der Körper ist kräftig und wohlproportioniert, die Brust vor-, der Leib etwas zurückgedrängt. Beine und Arme sind voll und rund, die Füsse übereinandergeheftet und wohl-

gebildet. Das Lendentuch legt sich in kunstlosen, schlichten Falten um den Körper. Der hohe Steinsockel, der den überlebensgrossen, aus Baumberger Sandstein gearbeiteten Kruzifixus trägt, enthält folgende Inschrift: „O ihr alle, die ihr auf dem Wege vorübergehet, merket auf und sehet, ob ein Schmerz sei, wie mein Schmerz. Thren. I. 12. D. Casparus Stübbe perillustrium convictus praeses canonicus in Wildeshausen et vicarius ad St. Servatium Monrii. pro anno 1689. Renov. 1710. Denuo renov. 1834.'

Ich nehme hier Gelegenheit, auf einen trefflich gearbeiteten, ebenfalls überlebensgrossen und aus glänzend weissem Sandstein gehauenen Kruzifixus hinzuweisen, den man schon öfters mit Gröninger in Verbindung gebracht hat,[1]) der auch viele Anklänge an seine Stilweise verrät, aber doch nicht von seiner Hand herrührt. Es ist dies das schöne Christusbild in der kleinen Wallfahrtskapelle des Ortes Darup, der ungefähr eine Stunde weit von Billerbeck entfernt liegt. Man kann hier in der Tat in vieler Hinsicht an Gröningers charakteristische Auffassung erinnert werden. Aber die Meisselführung ist doch eine andere, weniger bestimmte und energische, mehr in zarten Übergängen und verschwommenen Formen sich bewegende. Die ganze Art der Behandlung zeigt mehr das Streben nach einer weichen, eleganten, sinngefälligen Schönheit. Dabei ist die Ausführung von hoher Sorgfalt und die Modellierung des Nackten ohne bemerkenswerten Tadel. Die weiche Fülle des Fleisches und ihre wellige Oberfläche zeigen eine zart ineinander fliessende Behandlung, die namentlich an den Brust- und Bauchpartien meisterlich zur Geltung kommt. Fast zu steil recken sich die Arme an den gabelförmigen, sauber gearbeiteten Kreuzesbalken empor. Die schwere Last des Körpers drängt nach unten und treibt sie zu gewaltiger Anstrengung der Muskeln. Noch ist der Tod nicht eingetreten. Aber er wird im nächsten Augenblick den göttlichen Dulder von seinen entsetzlichen Schmerzen erlösen. Der sehr schön gebildete Kopf hat bereits den Halt verloren und ist weit über die rechte Schulter nach hinten übergesunken, eine Fülle von Locken auf den Schultern ausbreitend. Noch einmal blickt das Auge in schmerzvoll rührender Klage nach oben, noch einmal scheint sich der ganze Körper im Todeskampfe aufzubäumen, und den geöffneten Lippen entringt sich der letzte Seufzer „Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen". Die wohlgeformten Beine mit den weniger gut und ganz ungleich gross gebildeten Füssen sind übereinandergeheftet. Der Eindruck des Werkes ist wirklich ergreifend. Wenn man die Türe des kleinen Raumes öffnet, so tritt einem das Bild fast unmittelbar, wie eine grosse, glänzende Er-

1) Longinus, die nähere Umgebung Münsters. Münster 1893.

scheinung gegenüber. Ja die Wirkung würde gewiss noch vollkommener sein, wenn man sich entschlösse, alles andere aus der Kapelle zu entfernen und den Kruzifixus allein in seiner Einsamkeit zu belassen. Gemäss der Inschrift, die ein Chronostichon bildet, ist das Werk zwischen 1717 und 1718 vollendet.

Bei genauerer Untersuchung fand ich auf der Rückseite des Stammes den Namen des Künstlers eingemeisselt. Dort steht nämlich die Signatur „Kocks fec." Über diesen Meister habe ich nichts weiteres in Erfahrung bringen können. Der Name Kocks kommt in jener Zeit mehrfach in Münster vor. Ein Bildhauer des Namens wird nach Nagler[1]) von Descampes erwähnt, leider aber ohne Zeitangabe. Er soll zwei Grabmäler in St. Gudula zu Brüssel, sowie die Statuen des heiligen Petrus und Jakobus in St. Jacob zu Antwerpen gefertigt haben. Dies könnte vielleicht unser Kocks sein, da der Kruzifix in Darup unbedingt niederländische Schule verrät und wie nach einem Gemälde des Rubens oder van Dyck gearbeitet aussieht. Dagegen ist es mir gelungen, noch ein zweites, vollbezeichnetes Werk des Künstlers in Münster ausfindig zu machen, nämlich einen mächtigen, mit reicher, figürlicher Plastik ausgestatteten Sandsteinkamin in einem Hause auf der Königstrasse Nr. 60. Hier steht im Innern des Rauchfanges: „W. H. Kocks. M. f. Aō. 1700. Die Figuren des Unterbaues, die in halber Lebensgrösse David mit dem Haupte des Goliath, Judith mit dem Haupte des Holofernes, Samson mit dem Eselskinnbacken und eine Frau mit einem Hammer und Nägeln in der Hand darstellen, sind mässig proportioniert, schwach im Ausdrucke und ihrem Zweck entsprechend ganz dekorativ gearbeitet. Noch minderwertiger sind die Figuren der vier Weltteile, die auf dem oberen Teile des Kamins ein Rundbild mit der Darstellung des Sündenfalls einschliessen. Engelköpfe und Fruchtguirlanden bilden den übrigen Schmuck des in seiner Art ganz vortrefflichen Stückes. Da der Gesamtcharakter des Werkes, wie ja auch der des Daruper Kruzifixes, stark an Gröninger gemahnt, so darf man vielleicht in Kocks einen Schüler unseres Künstlers vermuten. Jedenfalls war er ein nicht unbegabter Bildhauer, der es wohl verdient, dass man ihm einmal näher nachforscht.[2])

Vermutlich gehört Kocks auch noch ein grösseres, sehr schönes Epitaphium, das ich oben schon erwähnte und das am letzten Langhauspfeiler

---

1) Nagler, Künstlerlexikon.

2) In demselben Hause Königstrasse Nr. 60 befindet sich auch eine Türumrahmung von sehr guter Arbeit. Die einfassenden Pilaster sind mit Blumen- und Fruchtguirlanden, in denen Putten spielen, geschmückt. Zwei sehr hübsche Putten sind auch über dem Türbogen angebracht. Möglich, dass diese dekorative Arbeit auf Gröninger oder Kocks zurückgeht.

des Domes zu Münster linkerhand befindlich, dem am 4. September 1680 verstorbenen Kanonikus Wilhelm von Büren gewidmet ist (Abbildung Tafel XXIV). Es enthält in einer torbogenartigen Architektur, deren Pfeiler auf einem geschweiften Fussgesimse aufruhen und mit einer von einem Cherubimköpfchen herabhangenden Blumen- und Fruchtguirlande geschmückt sind, während den Abschlussbogen selbst eine Reihe kleiner Wappenschilde ziert, den Gekreuzigten, der sich in voller Rundplastik aus weissem Sandstein gemeisselt von einem dunklen Grunde wirkungsvoll abhebt. Dem Körper des Heilandes schadet bei aller sonst sehr tüchtigen Modellierung und schöner, edler Bildung des ausdrucksvollen Hauptes doch die allzu mächtige Fülle des Fleisches und die gar zu gedrungenen Proportionsverhältnisse, die ihm etwas plumpes und schwerfälliges geben. Ein geistlicher Herr in Amtstracht, der Stifter des Werkes, kniet unten links auf einem Kissen mit rundem, wohlgepflegten Gesicht, das von langen Haaren umrahmt ist. Während sein geriefeltes Chorhemd einfache, schlichte Falten zeigt, stört das Faltenspiel des Untergewandes durch schwächliche, kunstlose Motive. Dem Verstorbenen gegenüber hockt rechts ein kleiner, weicher Kinderengel mit schmerzlich verzogenem Mündchen, der mit beiden Händen einen Kelch hält, um das aus den Fusswunden des Heilandes fliessende Blut darinnen aufzufangen. Ausserhalb des Torbogens stehen Maria und Johannes, zwei sehr schön gewandete Figuren, deren Gesichter nur etwas gar zu allgemein und zu leer sind. Der fast noch knabenhafte Lockenkopf des Lieblingsjüngers hat übrigens grosse Ähnlichkeit mit dem Kopfe des sitzenden Jünglings links auf Gröningers Paulusrelief an den Chorschranken, wie denn überhaupt auch hier das Ganze wieder sehr an Gröningers Art gemahnt. Eine ovale Kartusche, die oben durch zwei Engelköpfchen und seitlich von zwei dicken, massigen Blumenbouquets eingefasst wird, lautet: „D. O. M. S. Joanni Wilhelmo a Bühren ex Menge de huius et Wormatiensis Eccl. Cathed. canonico, archidiacono in Wenterschwick pietate erga Deum generis nobilitate doctrinae copia morum suavitate vitae integritate mortis vigente iuventa alacriter de manu domini susceptae constantia et sanctitate claro magnoque executores testamenti M. H. P. F. vixit ann. XXXVII menses VII dies XV decessit MDCLXXX IV. non. septemb."

Auch zwei Einzelstatuen aus Alabaster, die Mutter Maria und den salvator mundi darstellend, werden hier öfters mit Gröninger in Verbindung gebracht, ohne dass sie indessen etwas von seiner Stilweise an sich trügen. Die beiden überlebensgrossen Figuren, die auf schwarzen Marmorsockeln stehen und den Eingang zum Dome von der Paradieseshalle her flankieren, stehen völlig isoliert da und rühren von einem Künstler her, der,

wenigstens nach dieser Leistung zu urteilen, ein grosser Manierist gewesen sein muss. Die nackten Teile sind allerdings recht glatt und fliessend modelliert, wie denn überhaupt die Meisselführung ein grosses, technisches Geschick verrät; aber die Proportionen der Figuren, die ganze gezierte Auffassung und Haltung und die kleinlich schwülstige Gewandbehandlung haben etwas Unangenehmes, Abstossendes, das uns rasch an diesen Figuren vorüber eilen lässt. Christus steht mit vorgestelltem, linken Beine und mit weiter Ausbiegung der Hüfte auf dem rechten Beine da. In seinem linken Arme ruht ein grosses, plumpes Kreuz, die Rechte ruht geziert auf der Brust. Um die Lenden schlingt sich an der rechten Seite hinabfliessend ein mantelartiges Tuch. Der bärtige, süssliche Kopf mit dem auf beide Schultern herabwallenden Lockenhaar blickt gerade aus. Es ist eine überaus plumpe, unsympathische Aktfigur. Maria trägt ein unter der Brust gegürtetes, faltenreiches Unterkleid, einen umgeschlagenen Mantel, dessen Saum mit hebräischen Buchstaben geziert ist und ein mit Spitzen umsäumtes, schleierartiges Tuch auf dem Kopfe. Mit der gesenkten Rechten rafft sie ein Mantel-Ende, mit der Linken hält sie einen Blütenzweig gegen die Brust. Der unschöne Kopf mit den hochgeschwungenen Brauen und den scharf umränderten, trüben Augen, zeigt ein fast blödes Lächeln Beide Figuren sind auf der Rückseite nicht durchgeführt. Ihr Stifter ist laut der Inschrift auf dem Sockel der Domherr Ferdinand Benedikt von Galen, ihre Entstehungszeit das Jahr 1723.

Wenden wir uns nunmehr wieder zu Gröninger zurück, so haben wir hier zunächst sein wunderliches Riesenrelief mit der Darstellung des jüngsten Gerichtes zu besprechen, das im westlichen Querschiffe des Domes zu Münster über dem Eingange zur Paradieseshalle die ganze obere Breite der Mauerfläche einnimmt und seiner Inschrift zufolge dem Andenken des am 17. April 1690 verstorbenen Dechanten Johann Kaspar von Lethmate von seinem Bruder Heidenreich gewidmet ist. Dass dieses kolossale Steingemälde eine Arbeit unseres Künstlers darstellt, wird durch die Tradition verbürgt und kann der vergleichenden Stilkritik auch nicht schwer fallen nachzuweisen. Man findet hier dieselben charakteristischen Stileigentümlichkeiten, die auch alle übrigen Arbeiten seiner Hand in mehr oder minder deutlicher Weise an sich tragen. Dass es aber eine glückliche Schöpfung seines Meissels sei, wird wohl niemand im Ernste behaupten wollen. Selten sind die Gesetze des plastischen Reliefstils so kühn und gewaltsam überschritten, selten die Linien des schönen Geschmacks so roh und rücksichtslos verletzt worden, als in diesem wogenden Gemengsel nackter Menschenleiber, das für unser Empfinden eine plastische Geschmacklosigkeit sondergleichen bedeutet. Nur die Erwägung, dass der dargestellte Gegenstand

dem Künstler eine so wilde und verwegene Sprache nahe legte, sowie die fabelhafte Kühnheit, mit der er eine so ungeheuere Fläche zu bewältigen unternahm, können uns einigermassen die künstlerische Roheit dieses Werkes vergessen machen.

Bekanntlich ist die Darstellung des jüngsten Gerichtes von jeher ein Lieblingsthema der bildenden Kunst vornehmlich der Malerei gewesen und schon aus karolingischer Zeit haben sich mehrere Monumente dieses Gegenstandes erhalten. Fussend auf gewisse Anspielungen in den Psalmen, den Evangelien Matthäi (24, 30 und 25, 31) und Marci (13, 27) und der bekannten Stelle in der Apokalypse (20, 11) hatte sich das Schema der Komposition allmählich zu jener bestimmten Form ausgebildet, wie wir sie am ersten in dem kostbaren Wandgemälde in der Kirche zu Oberzell auf der Reichenau und am hervorragendsten in den Meisterwerken des Michelangelo und des Rubens verkörpert sehen. Der hier aufgestellte und auch von Gröninger beibehaltene Typus ist eine Verbindung des jüngsten Gerichtes mit der Auferstehung der Toten.[1]) Hoch oben erblickt man den richtenden Christus, thronend auf dem Regenbogen, wie er die Rechte strafend erhebt und mit der Linken seine Wundmale zeigt. Rechts und links von ihm stehend oder kniend Maria und Johannes der Täufer in fürbittender Haltung und ringsherum im Halbkreise die Apostel als Beisitzer des Gerichtes. Etwas tiefer schweben gewöhnlich vier Engel, von denen zwei die Bücher des Lebens und des Todes halten, zwei die Posaunen des Weltgerichts blasen. Links sieht man die Seligen, von Engeln geleitet und empfangen, zum Himmel emporschweben, rechts die Verdammten von fratzenhaften Teufelsgestalten unter Anführung des heiligen Michael in den flammenden Rachen eines Ungeheuers gestossen. Unten entsteigen die Toten den Gräbern. Zu diesen älteren Elementen treten später noch, wie auch bei unserem Werke, Gott Vater mit der Weltkugel, die Taube des heiligen Geistes und zwei Engel mit den Marterwerkzeugen Christi.

Obwohl die Verkörperung dieses Themas naturgemäss der plastischen Kunst ganz andere Schwierigkeiten bereiten musste, als der Malerei, so hat sich doch auch hier bereits aus dem Mittelalter eine ganze Anzahl hochinteressanter Denkmale erhalten, die man zumeist über dem Westeingange der Kirchen angebracht findet. Um dem schwierigen Problem des Schwebens und Fallens der menschlichen Körper aus dem Wege zu gehen, behalfen sich die alten Künstler zunächst damit, entweder nur den richtenden Christus und die posaunenblasenden Engel zur Verbildlichung

---

1) Vergl. Springers Ikonographie des jüngsten Gerichtes im Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. 7, S. 375 ff.

des Ereignisses darzustellen, oder aber, und so geschah es meistens, die Komposition in Streifen zu zerlegen und so für jeden Vorgang des Gesamtbildes einen besondern Grund zu schaffen, wobei dann das Schweben der Figuren wegfiel. Später als seit Ghibertis Bronzetüren am Baptisterium zu Florenz der malerische Reliefstil allgemein in Aufnahme kam, wurde auch die Komposition des jüngsten Gerichts in freierer und malerischer Weise behandelt. Aber es sollte doch erst den Künstlern der Barockzeit vorbehalten bleiben, aus diesem Gegenstande völlige Gemälde zu erschaffen. Besonders seit der grosse Rubens eben erst mit seinen Bildern einen so gewaltigen Triumph gefeiert hatte, galt es für die Plastik mit der Schwesterkunst zu rivalisieren und ihr in diesem Stoffe gleich zu kommen. Eine so dankbare Gelegenheit, sein technisches Können in der Vorführung einer Reihe in allen erdenklichen Lagen und Stellungen befindlicher, nackter Menschenleiber zu zeigen, durfte sich auch Gröninger nicht entgehen lassen, zumal auch andere Kollegen ihre Kraft an dieser Aufgabe zu erproben trachteten. Wir lesen in der Handschrift des Italieners Rapparini, der uns über die Künstler am Hofe des Kurfürsten Johann Wilhelm zu Düsseldorf überaus wertvolle und bisher noch unveröffentlichte Nachrichten hinterlassen hat,[1]) dass auch der kurfürstliche Hofbildhauer Chevalier Gabriel von Grupello, der Schöpfer des prächtigen Reiterstandbildes auf dem Düsseldorfer Marktplatze, einen Sturz der Verdammten in Arbeit hatte. Er wählte dieses „terrible sujet", wie Rapparini bezeichnend sagt, „pour exercer la vastidité de son génie et pour aller à competence avec le marbre contre la couleur et avec le ciseau contre le pinceau de la célèbre peinture de Rubens". Leider ist uns diese Arbeit nicht mehr erhalten, sie hätte sonst zu einem interessanten Vergleiche mit unserem Werke führen können, da Gröninger nicht allein die Komposition des Rubens zum Vorbilde genommen, sondern ihr auch eine ganze Reihe der Hauptfiguren einfach entlehnt und mit nur geringen Änderungen in Stein übertragen hat.

Betrachtet man das Gröningerische Werk vom rein technischen Standpunkte aus, so wird man der Gewandtheit und Meisterschaft, mit der hier der Meissel geführt ist, seine Anerkennung nicht versagen; betrachtet man es aber in künstlerischer und ästhetischer Hinsicht, so kann man sich, wie schon gesagt, nicht leicht etwas Herausfordernderes, Bizarreres und Geschmackloseres denken. Es ist ein geradezu wüstes und unentwirrbares Durcheinander nackter Menschen, deren masslose Gebärden und unge-

---

1) Rapparini, Le portrait du vrai mérite dans la personne ser. de mons. l'électeur palatin. 1709. Handschrift auf der Fahnenburg bei Düsseldorf. Besitzer Herr Pflaum.

heuerliche Grimassen aller Beschreibung spotten. Mit einer Skrupellosigkeit, die beinahe Bewunderung erregt, ist hier allen Gesetzen des Reliefstils Hohn gesprochen. Von der flachsten Erhebung bis zu völliger Lossagung von der Fläche tummeln sich die Figuren vor, neben, unter und übereinander. Jene Forderung Hildebrands, die er in seinem „Problem der Form“[1]) so nachdrücklich an die wirklich künstlerisch verfahrende Reliefplastik stellt, dass kein einzelner Teil des Bildes aus der Gesamtfläche bemerkbar heraustrete, also vor der eigentlichen Distanzschicht des Sehfeldes liege, dieses auch heute noch leider oftmals verkannte Gesetz hat Gröninger hier schonungslos mit Füssen getreten. Oft ragt ein Bein oder ein Arm gleich einem Kleiderhaken völlig senkrecht mitten aus der Fläche heraus, und nicht selten kostet es wirkliche Mühe, die Extremitäten der einzelnen Figuren in ihren Verschlingungen zu verfolgen und an ihre richtige Stelle zu bringen. Dabei sind die Proportionen der Figuren zuweilen ungenau, die Köpfe meist schablonenhaft, die Muskulatur herausfordernd, die Leiber in Anlehnung an das Rubensche Vorbild hie und da feist und schwammig, und das Ganze von einer absichtsvoll betäubenden Unruhe, die jedes feinere Gefühl verletzen muss. Alle Bewegungsmotive des Rubens, vom einfachen Liegen und Sitzen bis zum tollsten Kopfüber, die ganze Gebärdensprache desselben vom schwärmerischen Aufblick bis zum entsetzlichen Angstschrei wird man hier wiederfinden. Aber was dort als Malerei von genialer Meisterhand ausgeführt, gross und bedeutend erscheint, das wirkt hier in Stein übertragen manieriert, abstossend und fratzenhaft. Gröninger hat hier lediglich dem Sensationsbedürfnisse Rechnung getragen. Er hat hier weniger eine künstlerisch feine, als eine einzig nur auf den Effekt angelegte, staunenerregende und verblüffende, kolossale Dekoration im Auge gehabt. Und wenn es als ein Lob für ihn gelten darf, dass ihm dies geglückt ist, dass er uns in der Tat durch seine Riesenschöpfung im ersten Augenblicke überrascht und blendet, so müssen wir ihm dieses Lob in vollstem Masse zugestehen.

Unleugbar übt schon die Architektur mit ihren wuchtigen Gebälkmassen und dem an dieser Stelle so ungemein glücklich verwandten Karyatidenmotiv eine grosse und effektvolle Wirkung aus. Diese vier weiblichen Gewandfiguren, die zu je zweien dicht neben einander gruppiert gleichsam aus einem Säulenstumpfe hervorwachsen und mit der einen Hand das Gebälke stützen, während sie mit der andern die riesigen Blasinstrumente zum Munde führen, sind in Wahrheit eine so wirkungsvolle und auch geistreiche Flankierung des Reliefbildes, dass man sich kaum

1) Hildebrand, das Problem der Form in der bildenden Kunst. Strassburg 1901. S. 81.

eine bessere und trefflichere denken kann. Mit ihren weithinausragenden Posaunen, deren Schall den Lärm und das Getümmel des Mittelbildes noch zu übertönen scheint, bringen sie eine gewaltige Note in das ganze Werk hinein. In diese lärmende, tosende und wilde Instrumentation stimmen dann auch die beiden Freifiguren, die in den Seitenteilen vor flache Nischen gestellt links den Chronos, rechts den Tod als Knochenmann präsentieren, mit allen Mitteln ein. Natürlich durfte diese letztere Gestalt, der zu Liebe womöglich der ganze Aufbau des Werkes seine dreiteilige Anordnung erfahren hat, bei einem so in ihre Sphäre hineinspielenden Thema unter keinen Umständen fehlen. Seit durch Berninis geniale Grabmal-Schöpfungen der Päpste Urban VIII. und Alexander VII. in St. Peter zu Rom, wo uns der Tod bereits als Gerippe gebildet entgegentritt, diese Allegorie für die plastische Kunst sanktioniert war, sind die Meister der Barockkunst nimmer müde geworden, diese etwas zweifelhafte, in ihren Augen aber überaus gelungene und bewundernswerte Tat durch unzählige Nachahmungen zu würdigen. Wie hätte also Gröninger diese sensationelle Figur bei einem Werke ausser Acht lassen sollen, dessen Inhalt schon von vornherein den Gedanken an sie nahe legte. In einen weiten Mantel gehüllt, doch so, dass uns ja nichts von dem Anblicke des Knochengerüstes verloren geht, steht sein Tod vor der Nische auf dem linken Beine, während er das rechte emporhebt, als wolle er im nächsten Augenblicke einen am Boden liegenden, unsichtbaren Feind unter seinem Tritte zerstampfen. Ein grosser Blätterkranz schmückt den Schädel, und aus den Augenhöhlen scheint der Ausdruck eines grimmen Zornes zu sprechen. Der Chronos ist eine muskulöse, geschmeidige Männergestalt von jenem zügellos pathetischen Schwunge, wie ihn die Allegorien jener Zeit nun einmal besitzen. In der erhobenen Rechten eine geflügelte Sanduhr schwingend, hielt er in der Linken wohl ehemals eine Sense. Den Kopf mit dem langen Haar und Barte wendet er in stürmischem Aufblick nach oben. Brust, Leib und Extremitäten befinden sich in kontrapostlicher Stellung. Nur um die Lenden schlingt sich ein flatterndes, in seinen Motiven aber recht unklar arrangiertes Stück Tuch. Sonst ist der gar nicht übel modellierte Körper vollkommen nackt. Es ist eine Figur, wie sie Bernineskor nicht gedacht werden kann, gross, schwungvoll, bedeutend in den Linien und unserer Bewunderung im vollsten Masse würdig. Zu Häupten dieser beiden Nischenfiguren schweben je zwei kleine, wohlgestaltete Engelputten, die wehende Bänder über ihren Köpfchen schwingen.

Es muss natürlich eine unbeantwortete Frage bleiben, ob Gröninger das Rubenssche Original des jüngsten Gerichtes,[1]) das der Maler im Jahre 1618 für den Pfalzgrafen Wolfgang Wilhelm von Neuburg malte, mit eigenen Augen gesehen und sich die Anordnung des Gemäldes und die Hauptfiguren daraus aufgezeichnet hat, oder ob er den von Cornelis Vischer gefertigten Stich darnach benutzt und seiner Arbeit zu Grunde gelegt hat. Ein merkwürdiges Zusammentreffen ist es immerhin, dass gerade im Jahre 1692, in dem unser Werk der Inschrift nach errichtet sein soll, das Rubenssche Gemälde seiner anstössigen Nuditäten halber aus der Jesuitenkirche zu Neuburg entfernt und in die vom Kurfürsten Johann Wilhelm neu gegründete Gemäldegalerie nach Düsseldorf übergeführt wurde. Hier in nicht allzuferner Nachbarschaft könnte es der Künstler sehr wohl gesehen und für seine Zwecke in sein Skizzenbuch eingetragen haben. Nicht unmöglich wäre es sogar, dass er hier mit dem Ritter Gabriel von Grupello, den er wohl als einen früheren Quellinusschüler kennen mochte, über ihr gemeinsames Thema gesprochen hat. Doch wie dem auch sei, Tatsache ist, dass Gröninger nicht allein die Anordnung des Rubensschen Gemäldes mit seinen sich nach oben hin verkürzenden Figuren, durch die Rubens eine so unermesslich scheinende Raumwirkung zu erzielen wusste, übernommen, sondern auch die Hauptfiguren und Gruppen, wie schon gesagt, in ungeniertester Weise verwertet hat. Indem er einzelne Figuren verschob, andere dazwischen drängte, den Köpfen eine andere Richtung gab, oder die Extremitäten sich im Gegensinne[2]) mit denen des Rubensschen Vorbildes bewegen liess, glaubte er offenbar seine Entlehnung verbergen und das Ganze als Originalkomposition in die Welt schicken zu können. Das ist ihm nun freilich nicht geglückt. Es würde hier zu weit führen, den Vergleich mit Rubens bis in alle Einzelheiten durchzuführen. Wer ihn macht, wird das Gesagte bestätigt finden. Wir wollen hier nur auf die Hauptentlehnungen und einige andere dazwischen geschobene Figuren aufmerksam machen, die nicht dem Rubensschen Bilde entstammen, aber auch nicht Gröningers eigene Erfindung sind (Abbildung Tafel XXV). Der Teufel mit den beiden Frauengestalten, von denen er die eine am Boden kauernde an den Haaren ergreift, die andere aus vollem Halse schreiende auf seinem Rücken davonträgt, die beiden nicht minder weit den Mund aufreissenden Figuren rechts und links von dieser Gruppe, der aus dem Grabe steigende Mann links unten in der Ecke, das Gerippe unter dem Sargdeckel, der hinaufstrebende Jüngling ganz links, das auf dem Sargdeckel hockende Weib mit

1) Jetzt in der Pinakothek zu München Nr. 735.

2) Das würde für einen Stich als Vorlage sprechen.

den über der Brust gekreuzten Armen, das hinauflangende Weib in der Mitte, der richtende Christus auf dem Regenbogen, der vom Rücken gesehene Apostel links von ihm, alle diese Figuren wird man unschwer als dem Rubens entlehnt erkennen. Dazwischen dann einige Gestalten anscheinend eigener Erfindung. So der so auffallend hervortretende Alte, der mit dem Rücken den schweren Sargdeckel emporzuheben sucht, der mit den Armen emporlangende Jüngling zwischen den beiden seligen Frauen und der zürnende Engel Michael auf der rechten Seite neben dem aufgeschlagenen Buche. Aber auch diese Figuren sind nicht Gröningers Eigentum. Die beiden ersteren stammen aus jenem früher erwähnten, wahrscheinlich dem Gerhard Gröninger angehörenden Reliefbilde des jüngsten Gerichtes im inneren Domhofe, die letztere lässt als Vorbild die Figur des strafenden Christus aus Michelangelos gewaltiger Schöpfung durchblicken. Aus diesem Gemälde mag auch das obere Arrangement mit den von Engeln getragenen Martersymbolen herrühren. Die Mitte der Komposition, die bei Rubens eine offene Stelle aufweist, füllt hier das grosse Buch des jüngsten Gerichts, das von zwei halbwüchsigen Knabenengeln gehalten die Worte „iudicium sedit, libri aperti sunt" verkündet.

Das ganze Werk ist seiner Bestimmung und seinem hohen Standorte entsprechend von völlig dekorativer Haltung, lediglich auf Fernwirkung berechnet. Auf jede feinere Durchführung und sorgfältige und gewissenhafte Modellierung der Figuren ist von vornherein verzichtet. Die wuchtige Sprache der Architektur mit ihren wirkungsvollen Verkröpfungen des oberen Abschlussgebälkes und ihren mannigfachen Profilierungen erinnert durch das Karyatidenmotiv und den ornamentalen Rankenfries in ganz entfernter Weise an das Grabmal des Louis von Brézé in der Kathedrale zu Rouen. Ein posaunenblasender Engel und ein Tod als Gerippe kommen neben einander gestellt an einem Beichtstuhle der Kirche Notre-Dame d'Hanswyck in Mecheln vor, wo Gröninger seine Anregung gefunden haben dürfte. Die dicken Blumendekorationen und die wechselnde Umrisslinie des Reliefbildes, für die Gröningers Sohn Johann Wilhelm in seinen Arbeiten eine besondere Vorliebe zeigt, sind ganz im Geschmacke der Zeit. Das Material des Werkes ist Baumberger Sandstein. Die Höhe etwa 6 m, die Breite 9 m.

Die beiden grossen, blumenumrankten Kartuschen, die unter dem Werke angebracht sind, tragen folgende Inschriften, rechts: „Heidenricus a Lethmate DNQ.in Langen in Defuncti Fratris IOIS Caspari suique memoriam hoc mnemosynon anno 1692." links: „Joannes Casparus a Lethmate ex Langen in Westbeveren Cathedralis Eccl. Monsis. Canonicus et Cantor Rmi.

et Clmi. principis et epis. Monsis. consiliarius et camerae praeses obiit anno 1690. 17. Aprilis aetatis suae annorum 48."

Der Stifter und der Verstorbene gehörten also demselben alten Adelsgeschlechte an, dem auch jener Heidenreich von Lethmate entstammte, dem früher unser Gerhard Gröninger das schöne und grosse Epitaphium im Stephanuschore des Domes gesetzt hat.

Hatte Gröninger bei der Darstellung des jüngsten Gerichtes seine Entlehnung von Rubens durch gewisse Änderungen des berühmten Vorbildes immerhin einigermassen zu verdecken gesucht, so hielt er dies bei dem folgenden Werke (Abbildung Tafel XXVI), dem er eine Komposition Cortonas zu Grunde legte, nicht mehr für notwendig. Vielleicht mochte er denken, dass seine Vorlage in Münster zu wenig bekannt sei, als dass er eine Entdeckung seiner Abschrift zu befürchten brauchte, vielleicht mag ihm auch vom Auftraggeber direkt die Komposition des Italieners als Vorbild anempfohlen sein. Genug, er übertrug die bekannte, von Castelli gestochene „Wiedersehendmachung des geblendeten Paulus", die sich im Louvre zu Paris befindet, einfach in Stein. Nur die obere Hälfte des Gemäldes, die bei Cortona eine Gruppe von kleinen, in der Luft schwebenden Engelknaben zeigt, konnte er wegen des besonderen Formates seiner Tafel nicht gebrauchen, sondern ersetzte sie durch eine Wolkendraperie, in der er die Taube des heiligen Geistes in einem Strahlenkranze herabschweben lässt. Die in Sandstein ausgeführte circa 3 m hohe und 4 m breite Relieftafel, die sich heute im Innern der Paradieseshalle über dem Mitteleingange in die Mauerfläche eingelassen findet, hat wie das jüngste Gericht im inneren Domhofe die Gestalt eines Dreiecks mit gerundeten Hochseiten und muss daher wohl zur Füllung einer Türlünette oder eines Gewölbefeldes gedient haben. Dem Schicksale der Zerstörung, das sie mit so vielen andern Bildwerken des Domes in den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts teilen sollte, ist sie nur durch die Fürsprache einiger Kunstfreunde, die für ihre Erhaltung und Unterbringung an dem jetzigen Orte Sorge trugen, glücklich entgangen.

Das Interessante an dem Werke liegt vor allem in der Tatsache, dass es eine getreue Nachbildung des Berettinischen Gemäldes ist. Wenn auch die Wahrscheinlichkeit grösser ist, dass der Künstler die Arbeit unter Zuhilfenahme des Castellischen Stiches ausgeführt hat, so möchte ich doch schon aus der Wahl des Vorbildes nicht ohne Grund glauben, dass er auch das Original an Ort und Stelle gesehen hat. Gerade der Umstand, dass es eine Komposition des Cortona ist, die ihn zur Nachahmung und Übertragung in Stein gereizt hat, spricht als ein neuer Beweis dafür, dass er sich in Frankreich aufgehalten haben muss. Wir wissen, wie ausserordentlich stark gerade die dortige Bildhauerschule unter dem Einflusse

Berninis und seines glücklichen Rivalen Cortona stand, wie selbst der gefeiertste der damaligen französischen Künstler Pierre Puget nach Springers Worten[1]) „nur sehr selten die Fesseln zu sprengen vermochte, in welche ihn das Studium Cortonas gelegt hatte". In dieser Schule, die so nachdrücklich auf eine malerische Wirkung ihrer Werke hinzielte, mag auch Gröninger unter den mächtigen Einfluss des gewandten Cortonesen geraten sein. Jedenfalls beweist seine beinah wortgetreue Übersetzung des Louvrebildes, wie sehr ihn dieser Meister interessiert und gefesselt hat.

Es ist zweifellos eine schwungvolle Komposition von geschickter, wirkungsvoller Anordnung, bei der höchstens die etwas gar zu parallele Linienführung der beiden Priestergestalten zu einer tadelnden Bemerkung Anlass geben könnte. Gröninger ist seinem Vorbilde nichts schuldig geblieben. Er hat die Gewandung der Figuren ebenso grosszügig und malerisch zu drapieren verstanden wie es dort der Fall ist. Ja er hat den Ausdruck der Köpfe, die Hilflosigkeit des geblendeten Helden, die seelische Ergriffenheit des stürmisch sich zu ihm hinneigenden, ehrwürdigen Priesters und der beiden andern Hauptfiguren fast noch über Berettini hinaus zu steigern gewusst. Dabei verrät die technische Behandlung des Werkes auch hier wieder eine Meisterschaft der Meisselführung, die uns vor seinem Talente die höchste Achtung empfinden lässt. Unser Lob würde gewiss vollkommen sein, wenn man ihm auch die Erfindung der Komposition zusprechen könnte. Aber gerade der Mangel an schöpferischer Phantasie ist der Haupteinwand, den man immer und immer wieder gegen Gröningers Künstlerschaft ins Feld führen muss.

Die Komposition vergegenwärtigt uns den Moment, wo der seines Augenlichtes beraubte Paulus durch die Berührung des Priesters wieder sehend wird. Die Handlung spielt auf einer Treppenstufe vor der priesterlichen Wohnung oder einer der Kirchenfassaden von Damaskus, deren Säulenbau man im Hintergrunde angedeutet sieht. Vorne kniet, von einem bärtigen Krieger unterstützt und aufrecht gehalten, der in römische Kriegertracht gekleidete Paulus. Die Hände tastend und flehend vorwärtsstreckend (die rechte Hand ist vor einiger Zeit in ungeschickter Weise erneuert), wendet er den bärtigen Kopf dem vor ihm stehenden, langbärtigen Priester zu, der die Rechte segnend auf das lockige Haupt des Knieenden legt, während er mit der Linken das lange Priestergewand zu malerischem Faltenspiele emporrafft. Hinter diesem erscheint ein zweiter unbärtiger, ebenfalls langgewandeter Priester mit einer brennenden Kerze in der Linken. Zwei lockige Chorknaben, von denen der eine nur mit seinem Kopfe im Hintergrunde sichtbar wird, der andere vorne am Boden kniet

1) Springer, Handbuch der Kunstgeschichte. Leipzig 1902. Bd. IV. S. 361.

und ein grosses Tablet mit einem mächtigen Salbengefässe in seinen Händen trägt, bedienen die feierliche Handlung. Links schweift der Blick über einen gepflasterten Hof hinweg, auf dem zwei Jünglinge mit dem Pferde des Paulus beschäftigt sind. Ganz unten vor der Mitte der Tafel liegen Helm und Schwert des Bekehrten. Oben erscheint in Wolken die Taube des heiligen Geistes.

Gröningers Handschrift, auch hier wieder mehr aus den technischen Eigenheiten seiner Stilweise zu erkennen, verrät sich aufs deutlichste in der Behandlung der nackten Teile, in der Modellierung der Hände, Arme und Beine, und namentlich auch in der Bildung der Augen, des Lockenhaares und der Bärte. Zeitlich dürfte das Relief nach dem vorigen Werke entstanden sein. Obwohl es gleich diesem eine dekorative Arbeit vorstellt, so ist es doch im allgemeinen sorgfältiger in der Ausführung und auch gewissenhafter in der Durchbildung der einzelnen Figuren. Alles in allem ist es eine recht geschickte, flotte und dabei in dekorativer Hinsicht höchst wirkungsvolle Leistung Gröningerischer Kunst.

Nur mit grösstem Vorbehalte reihe ich hier ein Werk den Arbeiten Gröningers an, weil es in mancher Beziehung die Bedingungen seiner Stilweise nicht erfüllt. Es ist dies eine 2,20 m hohe und 1,70 m breite Relieftafel mit der Darstellung der Grablegung Christi,[1]) die ehemals den Hauptbestand eines Epitaphiums im Chore der Ägidiikirche zu Münster bildete und sich heute im Besitze des Herrn Rittmeisters von zur Mühlen befindet. Als wertloses Kunstwerk seiner Zeit aus der Kirche entfernt und in geradezu barbarischer Weise verletzt, hat sie der jetzige Besitzer, der den Wert des Stückes besser zu würdigen verstand, durch Herrn Bildhauer Rüller in Münster wieder zusammensetzen und restaurieren lassen. In einer eigens dazu erbauten Kapelle auf seiner herrlichen Besitzung Offer gen. Ruhr hat Herr von zur Mühlen der Tafel sodann eine überaus glückliche und ehrende Aufstellung zuteil werden lassen. Auch noch einzelne Bruchstücke der äusseren Umrahmung, so vor allem vier reizvolle Engelputten mit hübschen, runden Körperchen und schönen Köpfchen, sowie Teile eines breiten, geschwungenen Gesimses und Stücke von dicken Blumenguirlanden befinden sich im Besitze des Herrn Rittmeisters. Ein Wappen der Familie Heerde, das gleichfalls zu dem Werke gehörte und als oberer Abschluss wahrscheinlich von den Engeln gehalten wurde, ist heute an der Fassade des neuerbauten Heerdekollegs in der Neustrasse zu Münster eingemauert.[2]) Unter dem Werke war eine grössere, von Engeln gehaltene Inschriftkartusche angebracht.

1) Abgebildet bei Ludorff a. a. O. Kreis Münster (Land).

2) Wie mir Herr Rittmeister von zur Mühlen freundlichst mitteilte.

Man hat auch bei diesem Werke die Empfindung, als ob der Künstler malerische Vorlagen benutzt und Motive aus verschiedenen Bildern zusammengestellt habe. Diesem Zustande mag es auch zuzuschreiben sein, dass einige Köpfe eine bei Gröninger sonst nicht gewohnte Bildung zeigen. Anderes dagegen ist wieder so ganz von seinem Geiste erfüllt, dass man nach anfänglichem Schwanken doch schliesslich zu der Meinung zurückkehrt, hier ein Werk unseres Künstlers vor sich zu haben. Manche Stileigentümlichkeiten, wie die Behandlung des Hintergrundes mit seinen Baulichkeiten und die Bildung der scharfgratigen, vorspringenden Augenbrauen, wecken die Erinnerung an Gerhard Gröninger, an den ich sogar beim ersten Anblick des Werkes als Autor dachte.

Die Anordnung der Figuren darf als eine recht geschickte und künstlerisch glückliche bezeichnet werden. Indem die Leiche Christi in schräger Richtung zum Bilde getragen wird, ergibt sich eine wirkungsvolle Diagonale, deren Linienzug noch durch die Begleitung der oberen und unteren Figuren verstärkt wird. Auch der Ausdruck der Gesichter entspricht durchaus dem ernsten, wehmütigen Charakter der Begebenheit. Der Schmerz um den schönen Toten ist mit überzeugender Treue auf den Zügen der Beteiligten geschildert. Man glaubt das verhaltene Schluchzen und Seufzen der Frauen und des Lieblingsjüngers vernehmen zu können. Dabei beweist wieder die treffliche Modellierung des Nackten und die gewandte, elegante Meisselführung das grosse, technische Vermögen des Künstlers. Der Leichnam Christi, der von drei Männern auf einem Tuche getragen in die rechts unten befindliche Gruft gesenkt werden soll, ist eine vorzüglich modellierte Aktfigur von grosser Schönheit des Ausdrucks, deren herbe Formensprache allerdings nicht mit dem weichen Linienfluss der in Münster so über Gebühr bewunderten, um mehr als ein volles Jahrhundert später entstandenen Achtermannschen Christusfiguren verglichen werden darf. Diese glatten, akademisch kalten Figuren, die hier stets als Massstab für alle Skulpturwerke ähnlicher Art herangezogen werden, sind aus einer ganz anderen, klassizistischen, an Canovas geleckter Grazie grossgezogenen Empfindung heraus geboren. Gröningers Christusgestalten zeigen sich als echte Schöpfungen des Barockstils, sie folgen ganz der Formenauffassung der Rubensschule und haben kräftige, volle und muskulöse Formen. Bei unserer Figur ist vielleicht die Brust etwas zu stark vorgewölbt und der linke Arm, dessen Hand wie bei dem Christus der Kreuzabnahme an den Chorschranken auf dem Leibe ruht, wohl etwas allzu eckig in der Linienführung; aber der von langen Locken umwallte Kopf mit den tiefen, geschlossenen Augen, der langen, schmalen Nase und dem schöngeformten Munde ist von wunderbar edler und ergreifender

Schönheit und dabei von durchaus individueller Gesichtsbildung. Nicht minder fesseln auch die Köpfe der Träger des Leichnams. Nikodemus, der den toten Körper in der Mitte stützt und Joseph von Arimathia, der am Kopfende trägt, sowie auch der jugendliche, in lange, flatternde Gewänder gehüllte Lieblingsjünger mit seinem länglichen, schmalen, von wehenden Locken umrahmten Gesichte, der am Fussende trägt, sind ganz vortreffliche, wohlgelungene Typen. Aber sie alle übertrifft der wahrhaft köstliche Kopf des sich über die Gruft neigenden, alten, unbärtigen Mannes, der mit beiden Händen die Tücher in dem Grabe zurecht legt. Hier hat der Künstler einen ganz meisterhaften Charakterkopf geliefert. Am wenigsten interessiert noch Maria Magdalena, die rechts unten mit gerungenen Händen und schmerzvoll erhobenem Blicke am Boden kniet. Ihr Kopf mit den langen, den Rücken hinabfliessenden Haaren zeigt weder irgendwelche ansprechenden, noch auch irgendwelche besonders charakteristischen oder interessanten Züge. Von den beiden Frauenfiguren, die sich oben links um die ohnmächtig werdende Mutter bemühen, ist die zur Rechten Marias, die mit beiden Händen ein Tuch zum Munde führt, um das laute Aufschluchzen zu unterdrücken, bei der Restauration verloren gegangen. Der Ort der Handlung ist ein felsiges, mit Bäumen bewachsenes Gelände, das rechts im Hintergrunde noch einige Baulichkeiten sehen lässt. Links unten liegt ausser der Dornenkrone, dem Hammer, der Zange und den Nägeln noch ein getötetes Lamm mit zusammengebundenen Füssen. Darunter stehen die Worte: „Tanquam quis ad occisionem ductus est et sicut agnus coram tendente se sine voce sic non aperuit os suum. Act. 8. ex. Ka. 35."

So vortrefflich nun auch die Tafel in ihrer Gesamtwirkung und in der Durchbildung der Köpfe ist, so darf man doch nicht nach der Angemessenheit der einzelnen Motive fragen. Da ist auch sie einer strengeren Kritik nicht gewachsen. Wo bleiben z. B. die Arme des mittelsten Trägers, wo die Füsse Christi, die doch der ganzen Stellung des Johannes nach vor seinem Leibe hergehen müssten und nicht hinter ihm verschwinden dürften, wo bleibt der linke Arm des Johannes? Und nun gar die Haltung des Joseph von Arimathia! Stammt diese Figur nicht aus einer Kreuzabnahme und stand sie nicht oben auf einer Leiter, wo sie den Leichnam Christi auf einem Tuche herabgleiten liess? Hier ist die Bewegung der Arme, trotz des nach oben zu ansteigenden Bodens, doch zum mindesten eigentümlich und unmotiviert. Auch die Gruppe der oberen Frauen scheint eher zu einer Kreuzigung, als hierhin zu passen. Aber man muss über diese Schwächen hinwegsehen und sich an der Schönheit des Gesamtbildes erfreuen.

Die letzte grössere Arbeit, die wir von Gröningers Hand nachweisen können, ist die monumentale Grabmalschöpfung für den Fürstbischof Friedrich Christian von Plettenberg, die sich im Chore des Münsterischen Domes befindet (Abbildung Tafel XXVI und XXVII). Obwohl uns auch hier kein schriftliches Dokument die Autorschaft unseres Künstlers bezeugt, so spricht doch der Stil des Werkes hinlänglich für ihn.

Friedrich Christian von Plettenberg entstammte, gleich seinem streitbaren Vorgänger Bernard von Galen, aus einem der ältesten, westfälischen Adelsgeschlechter, das seinen Ursprung bis weit in das 12. Jahrhundert hinein zurückverfolgen kann. Sein Vater Bernard von Plettenberg war Burgherr zu Lehnhausen, seine Mutter Odilia eine geborene von Fürstenberg, Schwester Ferdinands von Fürstenberg, des direkten Nachfolgers Bernards von Galen auf dem Münsterischen Bischofssitze. Geboren am 8. August 1644 zu Lehnhausen und von Anfang an zum geistlichen Stande bestimmt, hatte Friedrich Christian von seinen Eltern und Lehrern eine überaus sorgfältige Erziehung erhalten, und war nach Vollendung seiner Studien bald zu ansehnlicher Stellung emporgestiegen. Nachdem er unter seinem Vorgänger Maximilian Heinrich von Baiern bereits mannigfache Proben seiner Befähigung bei Gesandtschaften und in der innern Landesverwaltung abgelegt hatte, wurde er am 29. Juli 1688 von dem Domkapitel zum Bischof und Landesfürsten erwählt. In dieser Eigenschaft hat er sich namentlich in der innern Administration als ein ungemein kluger und umsichtiger Mann erwiesen. In den kirchlichen Angelegenheiten sorgte er in erster Linie für würdige und tüchtige Pfarrer und suchte durch Einführung von Gebeten an den drei letzten Tagen der Leidenswoche und durch die Feier der Todesangst Christi im Garten Gethsemane die öffentliche Andacht zu heben und zu fördern. Aber bei aller tief religiösen Charakteranlage war er doch auch ein Fürst von prunkliebendem Auftreten, dem weltmännische Eleganz und Lebenslust keineswegs fremd waren. Sein Hofhalt war ein überaus glänzender und prunkvoller und stand in nichts hinter den Anforderungen seiner Zeit zurück. Für seine Familie baute er das luxuriös ausgestattete Schloss zu Nordkirchen, das sich bis vor kurzem in Esterhazyschem Besitze befand und nunmehr in denjenigen des Herzogs von Arenberg-Meppen übergegangen ist. Schloss Ahaus, eines der mächtigsten und imposantesten der westfälischen Schlossbauten des 17. Jahrhunderts (erbaut 1690—1693), liess er aus eigenen Mitteln aufführen, um es später in grossdenkender Weise dem Bistum zum Geschenk zu machen. Ebenso geht die zum Teil noch bestehende Schlossanlage zu Sassenberg, die Christoph Bernard von Galen begonnen, der Hauptsache nach auf ihn zurück. Er war überhaupt der

baulustigste der Münsterischen Bischöfe und in der Tat ein wirklicher Kenner und verständiger Förderer der bildenden Künste. Als solcher war er besonders bemüht, die Kirchen und Altäre seiner Gemeinde in würdiger Weise auszuschmücken, und so hat er sich namentlich um die glänzende Ausstattung des Domes zu Münster in hervorragendem Masse verdient gemacht. Er liess den Boden des Chores mit weissen und schwarzen Marmorplatten belegen, stiftete neue Fenster und vier grosse, silberne Kandelaber und liess durch unsern Gröninger die Schranken des Chores mit jenen grossen, kunstvollen Relieftafeln auszieren, die wir oben besprochen haben und die heute einen Hauptschmuck des Domes ausmachen. Das Domkapitel beging daher nur eine Pflicht der Dankbarkeit, wenn es dem kunstsinnigen Manne nach seinem am 5. Mai 1706 erfolgten Tode eine Ruhestätte an der Südwand des hohen Chores im Dome vergönnte und sein Andenken durch ein prachtvolles und kostbares Monument von der Hand Gröningers ehren liess.

Mit diesem Grabdenkmale hatte unser Künstler am Ende seiner Laufbahn zu Münster eine ähnlich monumentale Aufgabe zu lösen, als am Anfange, wo er im Galen-Denkmale die ersten Proben seiner künstlerischen Befähigung in einer grösseren Arbeit ablegen durfte. Eine langjährige, eifrige Tätigkeit hatte inzwischen sein Talent zur vollen Ausreife kommen lassen, sodass er an dieses Werk mit einem ganz anderen Können und einem viel gereifteren Verständnis herantreten konnte als damals, wo er im Galen-Denkmal eben erst die Eindrücke seiner Wanderjahre zu verarbeiten sich anschickte. Kein Wunder, wenn daher aus diesem Werke eine viel bedeutendere und künstlerisch ganz anders befriedigende Leistung geworden ist. Aber dennoch wird man auch hier den Autor des Galen-Denkmals überall und sofort wiedererkennen. Die charakteristische Formen- und Typenbehandlung, kurz alles das, was dort schon seinen persönlichen Stil ausmachte, lässt sich auch hier, obwohl in der Ausführung vollendeter, so doch in allen seinen Grundzügen noch deutlich wieder vernehmen.

Schon die Art des architektonischen Aufbaues erweist sich im Prinzip als nicht wesentlich verschieden von dem dortigen Gedanken. Auch hier erscheint ein hoher Sockel, der die Figurengruppe trägt, und steigt dahinter eine Rückwand von zwei Säulen flankiert empor, die hier allerdings ein segmentförmiges Giebelstück als Bekrönungsgebälke tragen. Aber das Ganze ist um vieles schlanker und um vieles höher und gestreckter gehalten als die Galensche Denkmalarchitektur. Während dort, dem niederen Kapellenraum entsprechend, die Rückwand weniger hoch, ja kurz und gedrungen aufgeführt werden musste, steigt sie hier in

schlanken, leichten und vornehmen Verhältnissen bis zu einer beträchtlichen Höhe des Chores empor. Statt des seitlich angebrachten Trophäenschmuckes haben wir hier zwei lebensgrosse Bischofsgestalten, statt der dort gewundenen, niedrigen, namentlich am Kapitäl gedrückt erscheinenden Säulen, hier zwei glatte, hochelegante Träger des oberen Giebelgebälkes. Wieder nehmen zwei kleine Engelputten das grosse Wappen des Verstorbenen, das den oberen Segmentbogen des Gebälkes durchbricht, zwischen sich, während auf den Abflachungen zwei weibliche Tugenden lagern und mit ihren etwas zu lang geratenen Armen in das Akanthusgeschlinge der Wappenumrahmung hineingreifen. In sehr geschickter Weise ist das rückwärtige Zifferblatt der berühmten, astronomischen Uhr im Chorumgange als Schmuck der Rückwand benutzt und von einem Tuchgehänge und einem Schriftbande mit dem Wahlspruche des Verstorbenen „consilio et constantia" umrahmt worden. Der Sockel des Werkes, der bei dem Galen-Denkmale eine einfache Würfelform bewahrte, zeigt hier eine sarkophagähnlich sich nach unten in geschmackvoller Weise verjüngende Gestalt, deren schön geschwungene Seitenlinie sich noch zweimal in den zurückliegenden Abtreppungen wiederholt. Überhaupt hat der Künstler diese Abtreppungen in echt barocker Empfindung auch an den übrigen Gebälkteilen des Werkes in konstanter Weise durchgeführt.

Der eminente Fortschritt gegenüber dem Galen-Denkmale dokumentiert sich am offenkundigsten in der Hauptfigurengruppe, deren lagernde Bischofsgestalt mit zu dem Besten gehört, was die deutsche Barockplastik überhaupt hervorgebracht hat. Gross und bedeutend, elegant und geistreich, von breiter und doch auch wieder peinlich genauer und delikater Ausführung ist es eine Gestalt, in der der Künstler sein ganzes Können mit vollstem und glücklichstem Gelingen eingesetzt hat. Nicht mehr im Gebete vor seiner Gottheit kniend, wie es so zahlreiche Monumente der Malerei und Plastik der vorhergehenden Epoche zeigen, sondern lässig und bequem auf einer Ottomane ruhend, wird uns der Verstorbene vorgestellt. Leicht mit dem Rücken gegen ein grosses Kissen angelehnt, in Haltung und Handbewegung, als ob er vor versammelten Freunden eine Rede halte, oder eine theologische Frage erörtere, während zu seinen Häupten und Füssen zwei assistierende Engelknaben stehen, von denen einer die Insignien der Bischofswürde, der andere ein aufgeschlagenes Buch hält.

So einfach und natürlich aber auch der Gedanke dieser Anordnung erscheinen mag, von Originalität der Erfindung kann auch hier keine Rede sein. Verschiedene belgische Grabdenkmäler, darunter namentlich das

des Bischofs Anton Triest von Duquesnoy in der Genter Kathedrale, namentlich aber Girardons Richelieu-Grabmal in der Kirche der Sorbonne zu Paris zeigen uns den Verstorbenen in ähnlicher Weise wie hier auf einem Ruhebette hingelagert. Ja bei dem letztgenannten Denkmale ist der grosse Staatsmann in einer so verwandten Haltung und Gebärde dargestellt, dass man sich des Gedankens einer näheren Beziehung zwischen den beiden Werken kaum entschlagen kann. Da ich durch gewisse Stileigentümlichkeiten namentlich in der Gewandung der Figuren zu der übrigens nahe liegenden Vermutung gekommen bin, dass der Sohn Gröningers, Johann Wilhelm, an dem vorstehenden Denkmale, wie auch an den schon besprochenen Chorschrankenreliefs einen nicht unwesentlichen Anteil hat, so ist es nicht undenkbar, dass dieser das Motiv der Anordnung von seinem Aufenthalte in Paris mitgebracht und seinem Vater übermittelt hat. Als Johann Wilhelm die französische Hauptstadt besuchte, war Girardons Richelieu-Denkmal nicht lange vorher enthüllt worden (1694) und galt sicherlich noch als eine der bedeutendsten, zeitgenössischen Schöpfungen, die wohl zur Anlehnung und als Vorbild reizen konnte. Welche Schule diese Art der Anordnung während der Barockperiode gemacht hat, erkennt man in Deutschland z. B. noch an den prachtvollen Denkmalschöpfungen, die der mit aller Gattung von Kunstwerken so reich ausgestattete Dom zu Mainz in den Monumenten für den Kirchenfürsten Anselm Franz von Ingelheim oder für den Domprobst von Breidenbach-Bürresheim enthält. Girardons Richelieu-Denkmal, das auch heute noch mit Recht gerühmt und bewundert wird, mag für diese Schöpfungen, wie denn auch für Gröningers Werk, die Idee zur Anordnung der Figur des Verstorbenen gegeben haben. Bei unserm Künstler möchte ich dies um so eher glauben, als Gröninger, wie wir schon mehrfach bemerkten, sich als ein wenig origineller, ja recht erfindungsarmer Künstler erweist, der gleich der Mehrzahl der Meister seiner Zeit, seinen Ruhm weit weniger in der Ausarbeitung eines originellen, selbständigen Gedankens, als vielmehr in der glänzenden Gestaltung eines effektvollen, wenn auch von anders her entliehenen Motivs, in der geistvollen Art der Charakterisierung und Formengebung und in der technischen Virtuosität einer alles bewältigenden Meisselführung suchte. In dieser Beziehung bleibt denn auch bei vorstehendem Werke noch genug der Bewunderung und Anerkennung für ihn übrig. Es ist eine technische Meisterleistung ersten Ranges, zugleich aber auch ein Werk von wirklich ernstem, künstlerischem Empfinden, von grossem Fleiss der Naturbeobachtung und schöner Ausdrucksfähigkeit. Man wird der Bedeutung des Werkes erst recht bewusst, wenn man ähnliche Arbeiten jener Zeit, wie z. B. jene oben genannten Denkmale im

Mainzer Dome, die zu den hervorragendsten Schöpfungen ihrer Epoche in Deutschland gezählt werden, oder Gröningers Galen-Denkmal selbst zum Vergleiche daneben stellt. Welch ein Unterschied bereits in dieser leicht und sicher hingelagerten Gestalt hier und der in unbeholfener Haltung knienden Bischofsfigur dort. Am Galen-Denkmale eine zwar schon technisch gewandte, aber sich in kleinliche Details verlierende Meisselführung, hier eine flüssige, breite, alles unwesentliche zurückdrängende, nur auf die Gesamterscheinung Wert legende und doch so gross und charaktervoll erscheinende Porträtleistung bester Art. Prächtig sind die grossen, zur Fülle neigenden Züge des fleischigen Gesichtes wiedergegeben. Die vollen, stark geschwungenen Lippen scheinen zu reden, die Flügel der kräftigen Nase wie beim Atmen zu vibrieren. In üppigem Wuchse steigt das in der Mitte gescheitelte Haar über der mächtigen Stirn auf, um in dichten, weichen Locken in den kräftigen Nacken herabzufallen. Der wie inspiriert nach oben gerichtete Blick gibt dem wohlgenährten, imposanten Antlitze den Ausdruck weihevoller Stimmung und hoher Intelligenz. Ungemein leicht und natürlich ist auch die Haltung der Arme und Hände. Die sprechende, erläuternde Bewegung der Rechten kann nicht geschickter und besser wiedergegeben werden, und die lose und leicht auf das linke Knie gelegte Linke unterstützt dabei den Eindruck angenehmer und zwangloser Konversation. Und wie fein und sicher ist dabei der Linienrythmus des ganzen zwar bewegten, aber doch wieder künstlerisch geschlossenen Umrisses, wie elegant und vornehm die ganze, ungezwungene Haltung, namentlich auch die Lage der Beine. Dass das Kostümliche mit allem Raffinement der Technik wiedergegeben ist, versteht sich bei einem irgend wie bedeutenderen Künstler der Barockkunst eigentlich von selbst. Wundervoll sind hier die feinen Ornamentierungen des weichen Unterkleides, die breite Borte des Mantels und die durchbrochenen Spitzenbesätze des dünnen Chorhemdes gearbeitet. Mit dem fransengeschmückten Tuchbelage des Ruhebettes verbindet sich der dicke, steifbrüchige Stoff des Mantels und der leichte, dünngefältelte oder weich sich anschmiegende der anderen Bekleidungsstücke zu wirkungsvollem, glücklichem Kontraste.

Der zu Häupten des Bischofs angebrachte Engel ist in unerhörter Weise entweder nur als Halbfigur gebildet, oder, da man dem Künstler diese Geschmacklosigkeit nicht zutraut, an seinem unteren Teile schmählich zerstört worden. Da das Denkmal auch sonst noch mannigfache Verletzungen aufweist, beispielsweise sind jedem der Engel ein Flügel und dem heiligen Friedrich die Finger der linken Hand abgebrochen, so möchte man das letztere für wahrscheinlich halten, zumal auch die Anordnung der Figur auf dem Rückenkissen des Verstorbenen und so dicht

an seinem Körper ein künstlerisches Ungeschick verrät, das mit der sonstigen Vortrefflichkeit des Arrangements in entschiedenem Widerspruche steht. Andernfalls könnte man nur denken, der Künstler habe diese Engelfigur im Anfange gar nicht beabsichtigt und erst später aus irgend welchen Gründen noch hinzugefügt. Um sie nunmehr ganz auszuführen, habe es sodann an Platz gefehlt. Mit seinem süsslichen Lächeln erinnert der Engel sofort an seinen Genossen auf dem Galen-Denkmale. Er hat dasselbe runde Doppelkinn, dasselbe zierliche Näschen, dieselben schmal geöffneten Augen mit den dicken Lidern und dieselben schmal nach unten hin verlaufenden Wangen. Hals und Arme sind nackt, das Gewand durch einen Knopf auf der linken Schulter zusammengehalten. Mit beiden Händen trägt er den grossen Krummstab und die reich ornamentierte Bischofsmütze.

Unser Interesse wendet sich besonders dem Engel am Fussende des Ruhebettes zu. Eine geschmeidige, schlanke Knabengestalt in den weichen Formen des Übergangs, wie sie Correggio seinen halbwüchsigen Engel- und Amorgestalten mit vollendeter Grazie zu verleihen pflegte, steht er fast herausfordernd keck und seiner eigenen Schönheit bewusst da. Obwohl die Haltung ganz entschieden als eine ungemein gefällige und schwungvolle bezeichnet werden muss, so lässt sich doch in der vorgestellten Stellung des linken Beines, der vollen Ausbiegung der rechten Hüfte, der Wendung des Kopfes und dem Vorweggreifen des linken Armes über die Brust hinweg eine gewisse, absichtlich gewählte, graziöse Pose nicht verleugnen. Überquellend fliessen die üppigen Locken von dem feinen Köpfchen herab und umrahmen malerisch geordnet das hübsche, reizvolle Gesicht, dessen Augen leuchtend in die Ferne schauen und dessen schön geformten Mund ein leises Lächeln umspielt. Echt barock, aber ausserordentlich malerisch ist auch die Drapierung, die Gröninger dieser halbnackten, anmutvollen Gestalt gegeben hat. Es ist zwar nur ein loser Tuchlappen, der die schlanken Hüften des Knaben bedeckt und sich den Rücken hinauf zur Schulter windet; aber die kunstvolle Art der Anordnung und der malerische Schwung der Falten machen dem vollendeten Geschmacke des Künstlers alle Ehre. Das gilt auch von der fleischlichen Behandlung der jugendlichen Körperformen. Die weich modellierte Brust, der zarte Leib, der runde, dennoch kräftige Arm und das wohlgeformte, schlanke Bein, dies alles zeigt zwar eine weiche, elegante und auch wohl sinnliche, aber keineswegs unangenehme und süssliche Formenschönheit. Leider ist einer der Flügel, wie schon gesagt, abgebrochen, der andere reckt sich hoch in die Luft und ist mit äusserster Delikatesse gearbeitet. Die Worte des aufgeschlagenen

Buches, das der Engel dem Beschauer zur Ermahnung und Beherzigung vorhält, lauten: „Diligite iustitiam, qui iudicatis terram. Sup. cap. I. V. I."

Weniger ansprechend, wenn auch nicht minder geschickt in der technischen Behandlung, sind die beiden Frauengestalten oben auf den Flächen der Giebelbekrönung. Es sind ein paar frostige, nichtssagende Allegorien im Geschmacke jener Zeit, wie sie zu Tausenden die Denkmäler gerade der Barockkunst und leider auch wieder unserer Zeit zieren, oder besser gesagt verunzieren. Ihre Köpfe mit dem kleinen Doppelkinn, den dicken Augendeckeln und dem wellig frisierten Haar zeigen den bei Gröninger immer wiederkehrenden Idealtypus, wie er schon in den Engelgestalten unten und am Galen-Denkmale anklingt. Auffallend ungelenk und unkorrekt in den unteren Extremitäten sind diesmal die kleinen Engelputten, die mit symbolischen Attributen ausgerüstet in dem Giebelsegmente Platz gefunden haben. Sie scheinen das beim Galen-Denkmale dem Künstler gespendete Lob bezüglich seiner trefflichen Kinderdarstellung nicht zu rechtfertigen. Auch haben ihre Köpfchen einen bei Gröninger sonst nicht gewohnten Typus, sondern erinnern mehr an die Putten seines Sohnes Johann Wilhelm, wie wir sie z. B. noch bei dessen Plettenberg-Monumente finden werden.

Dagegen sind die beiden das Denkmal flankierenden Bischofsfiguren, die die Namenspatrone des Verstorbenen, den heiligen Friedrich und den heiligen Christian vorstellen, wieder ein paar ausgezeichnete Kunstleistungen ersten Ranges. Sowohl was die treffliche Haltung und den charakteristischen Gesichtsausdruck, wie auch die sorgfältige Behandlung des reichen Bischofsornates anbetrifft, sind die Figuren in gleichem Masse herrlich und bewundernswert. Sicherheit und Eleganz der Form vereinen sich in ihnen zugleich mit Adel und Würde des Ausdrucks. Während der heilige Friedrich mit einer empfehlenden Handbewegung den schönen, sympathischen Kopf mit den vollen Locken und dem krausen Vollbarte nach unten wendet, blickt der heilige Christian mit einer plötzlichen Wendung des feinen, intelligenten, bartlosen Gesichtes wie erschreckt oder erstaunt über die Schulter hinweg in die Ferne, indem er zugleich mit der Rechten eine abwehrende Handbewegung macht, als ob er eine Vision oder den unerwarteten Angriff eines Feindes sähe. Gerade bei diesen Figuren möchte ich an eine Mithülfe des Sohnes glauben. Die scharfen, tiefunterschnittenen Faltenzüge der Untergewänder, die sich auch bei einigen Figuren auf den Chorschrankenreliefs bemerkbar machen, sind sonst Gröningers Gepflogenheit nicht. Sie bilden aber ein wesentliches Charakteristikum der Gewandbehandlung seines Sohnes und werden uns namentlich stark bei dessen

Statuen der heiligen Apollonia und Barbara im Dome auffallen. Wie bei dem Galen-Denkmale sind auch hier die figürlichen und schmückenden Teile aus weisslich-gelbem Alabaster, die architektonischen aus glänzend schwarzem Marmor, die beiden Säulen aus weisslichem Alabaster mit blassroter Äderung gefertigt. Die Inschrift auf der Rückwand lautet: „D. O. M. S. Fridericus Christianus D. G. Episcopus Monasteriensis Burggravius Strombergensis S. R. J. Princeps, Dominus in Borkeloh. L. B. a Plettenberg, natus in castro Lehnhausen Aō 1644 die 8. Augusti electus Episcopus Moñsis. Aō. 1688 die 29. Juli. Denatus mundo, renatus coelo Aō 1706 die 5. May." Die Inschrift auf dem Sockel lautet: „Princeps pacis, Qui per magna munia velut per gradus in thronum ascendit, ad Augustam, Regias, Principales Aulas ablegatus, Cammerae Eppalis et Judicii Aulicii Praeses, Consiliarius intimus, huius Cathed. Ecclesiae Decanus, denique summus Antistes, pietate clarus, consilio providus, labore indefessus, animo ad omnem casum immotus, Dei cultum, virtutis studium, Cleri integritatem, populi salutem feliciter promovit, Aras et templa nova condidit, collapsa restauravit, arcem Ahausanam aere suo exstruxit, et Vechtam fornicibus subterraneis munivit, ac armamentario insigni auxit, aerario militari patriae ingenti summa subvenit, et aō 1692 Augustissimo Imperatori Leopoldo contra Turcas sine patriae sumptu $\frac{m}{4}$ militum suppetias misit, magnoque illi Caesaris, Anglorum Batavorumque foederi iunctus cinctam belli flammis dioecessin intactam servavit, liberalis in omnes, profusus in pauperes, donec ad se Numen evocavit Patrem Patriae Principem Pacis, Qui faciebat iustitiam et iudicium cuncto populo suo. 1. Paralip. C. 18. v. 14."

Um dieselbe Zeit mit dem Plettenberg-Denkmal mögen endlich auch vier Einzelstatuen entstanden sein, die lebensgross und in Sandstein gearbeitet die vier Kirchenväter vorstellen. Ursprünglich für die Kapelle des Hauses Hülshoff gefertigt und nach den Inschriften auf den dort noch vorhandenen Sockeln ein Geschenk des Freiherrn Heinrich Johann von Droste-Hülshoff und seiner Gemahlin Maria Mechthildis von Lipperheide, haben sie eine Zeit lang die alte, vor einigen Jahren abgebrochene Kirche des Ortes Roxel geschmückt und stehen heute gänzlich verwahrlost und unbeachtet in der Turmhalle der neuen Kirche daselbst. Die Figuren wären einer pietätvolleren Behandlung wohl würdig gewesen, denn sie sind bei allem dekorativen Charakter der Arbeit ganz vorzügliche, malerisch gehaltene Schöpfungen der Gröningerischen Bildhauerkunst. Sowohl die charaktervollen Köpfe, wie namentlich auch die effektvolle Haltung und die mit künstlerischem Geschmacke angeordnete Gewandung

verdienen unsere vollste Anerkennung und stellen die Figuren in die unmittelbarste Nähe der Bischofsgestalten des Plettenberg-Denkmals. Ich möchte sogar glauben, dass auch bei ihnen der Sohn des Künstlers Johann Wilhelm einen grossen Teil der Arbeit für sich in Anspruch nehmen darf.

Als die prächtigste Gestalt von den vieren erscheint wohl der heilige Ambrosius. Die behandschuhte Rechte in die Seite gestemmt und mit ihr zugleich den schweren Bischofsmantel zu malerischem Faltenspiel emporraffend, steht er da auf dem rechten Beine, das linke etwas zurückgestellt, und schaut mit einer plötzlichen Wendung des Kopfes, wie überrascht, zur rechten Seite. Wie zuweilen bei derartigen Gröningerischen Gestalten, wird man auch hier ganz unwillkürlich an Michelangelos Moses erinnert. Das mächtige Haupt mit dem langen Barte, der strenge Blick aus den tiefen Augen, die gefurchte Stirn und die momentane Wendung des Kopfes scheinen diesem Vorbilde nachempfunden zu sein. In der gesenkten Linken trug er wohl den Bischofsstab, unter dem Arme hält er ein grosses Buch, die Bischofsmütze trägt reiche Ornamentierung und der befranste Mantel ist mit einer breiten Borte versehen, auf der in flachem Relief die Marterwerkzeuge Christi angebracht sind. Ebenso ist das lange, weiche Unterkleid, über das sich das fein geriefelte Chorhemd legt, mit einer breiten Spitzenborte umsäumt. Rechts unten zu Füssen des Heiligen steht sein Attribut, ein kleiner Bienenkorb.

Eine ähnliche Figur ist der heilige Augustinus. Auch er schaut mit erzürntem Blick und trotzig aufgeworfenen Lippen über die linke Schulter hinweg. Sein Kopf mit den vollen, unter der ornamentierten Bischofsmütze üppig hervorquellenden Locken und dem langen Barte lässt fast noch mehr an den Moses des Michelangelo denken. Seine Gewandung ist dieselbe wie die des heiligen Ambrosius. Nur ist das Chorhemd nicht so fein geriefelt und die Borte des Mantels nur mit einem flachen Ornamentmuster geschmückt. Dagegen ist die Stellung eine noch viel bewegtere und imponierendere als die des heiligen Ambrosius. Den linken Arm weit vorgestreckt, hielt er wohl ehemals in der Hand ein Kruzifix. Die gesenkte Rechte umfasst energisch den Bischofsstab. Das rechte Bein ist mit leichter Krümmung vorgestellt und wird von dem zurückflatternden Mantel-Ende mit prächtiger Faltenlage bedeckt.

Der heilige Gregorius erinnert in seiner Haltung und Handbewegung sofort an den heiligen Christian des Plettenberg-Denkmals. Er ist gleich diesem unbärtig und von feinem, höchst markanten Gesichtsausdruck. Über die rechte Schulter hinweg nach oben blickend, hebt er den rechten Arm empor und macht mit der Hand eine abwehrende oder beschwichtigende

Geste. In der linken Hand hält er ein Buch, in das er, die Stelle markierend, wo er gelesen, mit dem Zeigefinger hineingreift. Zugleich nimmt er mit diesem Buche den vollständig mit grossen Blumenornamenten gezierten Mantel empor. Das linke Bein ist vorgestellt. Den Kopf bedeckt die dreifache Tiara.

Gegen diese drei Figuren fällt der heilige Hieronymus vollkommen ab. Man weiss zwar nicht, wie viel diese Statue durch die Zeit oder anderweitige Umstände gelitten hat. Aber man sieht doch recht wohl, dass ihre nackten Teile, die Brust und der Leib, nicht besonders sorgfältig gearbeitet sind. Es fehlt ihnen die feine Modellierung und die genaue, anatomische Durchführung. So hat die Figur etwas Schwaches, Handwerksmässiges, was sie weit hinter die anderen Figuren zurücktreten lässt und was sicherlich auf Schülerhände zurückzuführen ist. Der Kopf, oben kahl und hinten mit langen Haaren bedeckt, wendet sich nach links hin, während der lange Bart nach der entgegengesetzten Seite weht. Die Stirn ist stark gefurcht, der Blick nach oben gerichtet. Die leicht erhobene Rechte hielt wahrscheinlich ein Kruzifix. In der Linken, die zugleich den Mantel rafft, ruht ein Totenschädel. Der rechte Fuss tritt auf eine Bodenerhöhung, das linke Bein ist Standbein. Zu Füssen des Heiligen lagert ein kleiner, recht kindlich gelungener Löwe.

Es wäre zu erwarten gewesen, dass Gröninger für das vom Fürstbischofe von Plettenberg neu erbaute Schloss zu Nordkirchen mehrere Arbeiten ausgeführt hätte, und in der Tat heisst es in jenen Aufzeichnungen des Justizrates Gröninger von Darfeld, dass sich dort mehrere Statuen von ihm befänden. Allein im Schlosse selbst und auch in den Parkanlagen ist heute nichts vorhanden, was auf ihn zurückgeführt werden könnte. Die zahlreichen, überlebensgrossen, nach antiken Kunstwerken im Geschmacke der Zeit umgemodelten Sandsteinstatuen von Göttern und Göttinnen, die eine Seitenallee des Parkes schmücken, sind im Jahre 1730, wie mir von dem Schlossverwalter mitgeteilt wurde, von einem Italiener angefertigt worden und haben weder mit Gröninger, noch auch mit seinem Sohne etwas zu tun. Auch auf Schloss Herten und Ahaus, wo man etwas zu finden erhoffen durfte, ist mein Nachforschen vergeblich gewesen. Dagegen teilt eine Urkunde vom 16. Juli 1688 im hiesigen Domarchive mit, dass Gröninger für den Kurfürsten Maximilian Heinrich von Baiern eine Folge von Statuen für den Schlossgarten zu Poppelsdorf bei Bonn gearbeitet hat. Fünf der Statuen („Albertus Parens, Ludovicus Sextus, Wilhelmus Pius, Maximilianus Elector, Wilhelmus Quartus") waren damals bereits fertig, elf weitere („Albertus Monarcha, Albertus Sapiens, Sigismundus, Albertus Pius, Ernestus, Joannes, Stephanus, Ludovicus

Severus, Otto, Ludovicus Quartus, Otto Tertius") erst im Rohen zubehauen. Leider ist mir die Urkunde, auf die mich Herr Privatdozent Dr. Schmitz-Kallenberg in liebenswürdiger Weise aufmerksam gemacht hat, erst während des Druckes zu Gesicht bekommen, sodass ich über den Verbleib der Statuen noch keine Nachforschung anstellen konnte. In Poppelsdorf sind sie nicht mehr vorhanden. Ich hätte somit alle, mir vorläufig bekannt gewordenen Arbeiten Johann Mauritz Gröningers besprochen und will mich nun den Werken seines Sohnes Johann Wilhelm zuwenden.

Werke des Johann Wilhelm Gröninger.

Es ist nicht leicht, die Arbeiten Johann Wilhelm Gröningers von denen seines Vaters sofort zu unterscheiden, zumal der Sohn, wie ich dies schon früher bemerkte, des öfteren an den Werken des Vaters mitgeholfen haben muss, und dieser sich auch späterhin der Formenauffassung des Sohnes ziemlich näherte. Im allgemeinen sind die Figuren des Vaters voller, kräftiger, massiger, die Gesichter runder, die Gewandung bauschiger und das dekorative Beiwerk üppiger, saftiger und schwerer. Johann Wilhelms Gestalten sind dem allgemeinen Wandel des Formengeschmacks um die Wende des Jahrhunderts folgend schlanker, graziöser, vornehmer, von einer gewissen, koketten Grazie erfüllt, die an französische Kunst erinnert. Namentlich zeigen die Köpfe ein viel schmaleres Format, ist das Kinn spitzer, der Hals länger, und das Auge von einer anderen Bildung mit schmalerer Lidspalte. Besonders zierlich und vornehm erscheinen seine Hände. Lang, schmal, fein geädert sind sie von jener eleganten Gespreiztheit, die die Hände van Dycks auszeichnen. Hauptsächlich aber erkennt man den Sohn an der flachen, von tiefen Faltenzügen unterschnittenen Gewandung, deren Vertiefungen sich völlig in die darunter befindliche Figur einzugraben scheinen. Wir sahen diese Manier, wenn auch nur eben erst angedeutet, bereits bei den Bischofsgestalten des Plettenberg-Monumentes und bei einigen Figuren auf den Reliefbildern der Chorschranken. Jch nahm daher an, dass an diesen Werken des Vaters der Sohn einen nicht geringen Anteil hat, zumal sich diese Faltengebung bei den früheren Arbeiten des Vaters noch nicht bemerkbar macht, sondern erst nach der Rückkehr des Sohnes von seiner Wanderschaft in den nach 1701 geschaffenen Werken auftritt. Leider ist uns von Johann Wilhelms Arbeiten keine einzige durch eine urkundliche Notiz oder eine Signatur beglaubigt. Doch hat die Münsterische Lokaltradition das Plettenberg-Denkmal im Johanneschore des Domes zu Münster stets als eine Schöpfung seiner Hand bezeichnet.[1]) Die enge Stilverwandtschaft mit den Werken Johann Mauritz Gröningers besonders mit dessen Plettenberg-Monument im

1) Siehe Geisberg a. a. O. Bahlmann, a. a. O. Wormstall, a. a. O.

Haupt-Chore muss der Tradition Recht geben und das Werk einem Meister zuerteilen, der in allerinnigster Beziehung zu Johann Mauritz Gröninger gestanden hat. Sein Sohn Johann Wilhelm kommt daher als Autor des Denkmals in erster Linie inbetracht. Ihm wird man es ohne Widerspruch zuschreiben dürfen. Von diesem Werke wird man auch ausgehen müssen, wenn man noch weitere Zeugnisse von des Künstlers Tätigkeit zu entdecken hofft.

Das Plettenberg-Denkmal (Abbildung Tafel XXVIII), das an der westlichen Seitenwand des Johannes-Chores anlehnt und als eines der schönsten Werke deutscher Barockplastik gelten darf, ist dem Andenken des am 9. September 1712 verstorbenen Ferdinand von Plettenberg geweiht, eines Bruders des Fürstbischofs Friedrich Christian von Plettenberg, dessen glänzendes Grabmonument von der Hand Johann Mauritz Gröningers wir ja oben kennen gelernt haben. Sicherlich ist auch die Wahl des dargestellten Gegenstandes in der Freifigurengruppe nicht ohne Rücksichtnahme auf dessen Einführung der Feier der Todesangst Christi im Garten Gethsemane bedingt worden. Diese Szene aus der Passionsgeschichte des Herrn, die uns in drei lebensgrossen Freifiguren mit höchster Kunst und vollendeter Technik, mit vollkommenster Originalität und tief ergreifender Wirkung vorgeführt wird, vertritt hier die Stelle der sonst in üblicher Weise angebrachten Porträtgestalt des Verstorbenen, von dessen Wiedergabe der Künstler überhaupt abgesehen hat. Im übrigen ist der architektonische Gedanke des Aufbaues der gleiche, wie bei dem Monumente des Vaters. Das hohe schlicht profilierte Postament, dessen leicht nach innen geschwungene Vorderseite die Inschrift enthält, während an den Ecken flach gedrückte, kannelierte Voluten vorspringen, verjüngt sich nach hinten hin soweit, dass die beiden Säulen, die die Rückwand einfassen und das in der Mitte halbrund nach oben geschwungene Gebälk tragen, bereits vom Boden auf das Denkmal begleiten und nicht erst wie bei dem Monumente des Vaters auf dem Figurenpostamente aufsetzen. Auch hat die Rückwand, die zunächst von zwei schmalen, in stumpfem Winkel anstossenden und mit kleinen, polychromierten Wappenschildchen gezierten Pilastern flankiert wird, eine der Figurengruppe sich anschliessende Reliefdarstellung erhalten. Der hübsch gedachte Triglyphenfries, der sich unter dem Bekrönungsgesimse hinzieht und dessen Metopenfelder in flachem Relief die Marterwerkzeuge Christi zeigen, sowie die einfachen, glatten Säulen mit dem zierlichen Kapitäl, die skulpierten, antiken Vasen auf den Ecken des Gebälkes und das schlichte Kreuzchen über der halbrunden Schwingung desselben, bekunden eine bereits dem klassischen Geschmacke hinneigende

Auffassung, wie sie damals der französischen Schule im Anschluss an die Richtung der Mansard, Marot und Lepautre eigen war. Kein Zweifel, dass Gröninger in Frankreich seine Studien gemacht hat. Wie üblich, lagern oben auf der Rundung des Gebälkes zwei weibliche Tugenden, während innerhalb der Rundung zwei Engelputten das Wappen der Plettenbergs halten.

Nur die Figurengruppe ist aus gelblich weissem Alabaster, alles andere aus weissem Baumberger Stein gefertigt. Durch diese Verschiedenheit des Materials tritt die erstere noch bedeutender und wirkungsvoller hervor. Es ist eine Gruppe von ungemein tiefer und unmittelbarer Empfindung, ein Werk von reinster, edelster künstlerischer Gestaltungskraft. Nichts Gezwungenes oder gewaltsam Übertriebenes ist in diesen Figuren. Überall macht sich ein Streben nach Schönheit und Grösse, nach Wahrheit und Beseelung des Ausdruckes geltend. Bei einem Gegenstande, bei dem die Barockkunst nur allzuleicht pathetisch und theatralisch zu werden pflegt, hat sich der Künstler trotz aller Leidenschaft, die auch seine Figuren durchzittert, nur an die Linien künstlerischer Schönheit gehalten. Und doch, mit welch erschütternder Wirkung hat er den entsetzlichen, qualvollen Seelenkampf des verzweifelnden Erlösers wiedergegeben. Wie drückt sich in der halb ohnmächtigen Haltung des Knieenden die namenlose Angst und Furcht vor dem Tode aus. Die Hände sind in krampfhaftem Ringen gefaltet und flehentlich vorgestreckt, der Kopf und der Oberkörper in der furchtbaren Seelenerregung nach rückwärts geworfen, das Auge blickt in herzzerreissender Klage nach oben und der Mund ist wie zum Schrei geöffnet: „Mein Vater ist es möglich, so gehe dieser Kelch an mir vorüber". Ergreifender kann dieses furchtbare Ringen mit dem bevorstehenden Tode kaum geschildert werden. Und dabei hat der Kopf mit dem langen, wellig herabfliessenden Haar, den nach der Nasenwurzel zu hochgezogenen Brauen und der tiefen Leidensfalte von Nase zu Mund bei allem Ausdrucke äussersten Seelenschmerzes doch seine edele, schöne Gesichtsbildung nicht verloren. Meisterhaft ist die Augen- und Mundpartie behandelt. Ungemein wahr auch die vollendete Wiedergabe der sich ineinander krampfenden Hände. Das Ganze eine künstlerische Leistung ersten Ranges.

In der Gewandung kommt jene eigenartige Faltengebung, auf die ich oben schon aufmerksam machte, sehr charakteristisch zum Ausdruck. Das lange, ungegürtete Gewand mit den weiten, flachgedrückten Ärmeln, wie sie Bernini zu bilden beliebt, ist von langgestreckten, tief unterschnittenen Falten reich durchzogen. Ein charakteristischer Faltenkamm läuft vom Rücken her über die Seite nach vorn weg, um sich hier

zwischen den Knien in einem mehrfachen Geschlinge zu verlieren. Der Mantel, von der Schulter herabgesunken und nur noch von dem linken Arme gehalten, fliesst nach vorn und nach hinten in einer Reihe bauschiger Wellenberge herab. Dieses barocke Element, das den Eindruck aufs erste etwas beeinträchtigt, findet sich noch stärker bei dem trostspendenden Engeljüngling im Rücken des Heilandes, der mit ausgebreiteten Flügeln an den Halbohnmächtigen herangetreten ist und ihn in einer etwas geziert fürsorglichen Wendung mit beiden Händen aufrecht hält. Seine im Sinne Correggios hochgeschürzte und gegürtete Kleidung, die mit nicht zu verkennender Absicht Beine und Arme fast völlig nackt hervortreten lässt, dürfte vielleicht am wenigsten Beifall finden. Doch ist sie in ihrer Art von kunstvoller Anordnung und von durchaus schöner, malerischer Wirkung. Der kniende Knabenengel, der dem Heilande mit der Linken einen Kelch darreicht und mit der Rechten verheissungsvoll nach oben deutet, hat ausser dem gegürteten Untergewande, dessen Oberteil von der linken Schulter herabgesunken ist, sodass diese und ein grosser Teil des Rückens und der Brust entblösst wird, auch noch einen Mantel, der mit einer Fransenborte geziert ist und von der rechten Schulter herkommend sich über das rechte Bein hinwegschlingt, um hinten mit langem Schwalle hinabzufluten.

Die Köpfchen der Engel, namentlich das des knieenden, sind von einem Liebreiz, der jeden für sich gewinnen wird. Man betrachte z. B. das feine, von malerischen Locken umrahmte Gesichtchen des letzteren. Wie schön ist hier der Blick der tiefen, traurig scheinenden Augen, wie fein die Linien der Nase und des leise geöffneten Mundes. Wie echt knabenhaft ist ferner die schmale Form des Kinnes und des Halses mit der tiefen Halsgrube. Nur die Arme und Beine möchte man lieber etwas weicher und runder sehen. Sie passen nicht recht zu dem zarten Knabenköpfchen und sind schon zu sehnig und straff gebildet. Dagegen zeigt die Hand wieder das Weiche und Fleischige einer schön gebildeten Kinderhand. Von trefflicher Ausführung und Struktur sind schliesslich auch die Flügel. Das Gefüge der Federn, ihr weicher Flaum sind vorzüglich wiedergegeben. Schade, dass auch an diesen Figuren so manches verletzt ist.

In ihrem Aufbau zeigt die Gruppe eine höchst verständige und geschmackvolle Anordnung. Dadurch dass der knieende Engel etwas seitwärts gerückt ist und die Haltung Christi jene schräge, künstlerisch schöne Linie bildet, deren diagonaler Zug noch durch den Engeljüngling und den auf der Relieftafel emporstrebenden Ölbaum verstärkt wird, ist der Blick in zwangloser Weise auf die auf der Relieftafel sich anschliessenden

Figuren eröffnet. Wie in einem Panorama, wo die Rundplastik allmählich in die gemalte Fläche des Hintergrundes übergeht, so sieht man auch hier zunächst unter dem fast völlig aus der Fläche herausgearbeiteten Ölbaume die drei schlafenden Jünger in starkem Halbrelief und in etwas verkürzten Figuren. Petrus und Jakobus alt und bärtig, Johannes jung, unbärtig, und mit langen Locken. Ihre Lage ist nicht gerade schön und geschmackvoll. Aber sie ist charakteristisch und für die Ermüdung der Jünger ausserordentlich sprechend. In ganz stark verkürzten Figuren erscheint sodann im Hintergrunde der Tafel, wo der Garten durch einen Pallisadenzaun abgeschlossen wird, in der geöffneten Pforte Judas mit der gewappneten Häscherschar. Den Verräterlohn in der Linken weist er mit der Rechten den Schergen ihren Weg. Echt barock ist die Anbringung des Mondes zur Bezeichnung der Abendstunde, in der die Handlung spielt, sowie auch die dicken Wolken mit den hervorbrechenden Lichtstrahlen, die den siegreich bestandenen Kampf des Heilandes und seine himmlische Belohnung andeuten sollen. Die Haltung des Reliefs ist eine völlig malerische. Die Vertiefung des Raumes durch Luft- und Linear-Perspektive zu einer vollkommenen Bildwirkung mit allen zu Gebote stehenden Mitteln erstrebt.

Von den beiden kleinen Reliefs auf den Säulensockeln stellt das eine in einfach schöner Weise die Opferung Isaaks, das andere in figurenreicher, stark bewegter Szene die Erhöhung der Schlange dar. Auf dem ersteren ist namentlich die vom Rücken her gesehene Gestalt des auf seinem Opferholze knieenden Knaben und der in stürmischer Hast herbeieilende Engel von hübscher, anmutiger Erfindung, auf dem andern fallen vornehmlich die prächtige Figur des Moses und eine Anzahl leidenschaftlich bewegter Menschen in allen möglichen Lagen und Stellungen auf. So eine Frau, die rücklings auf dem Boden hingestreckt liegt und ein nacktes Kind in ihren Armen hält.

Die kleinen Wappen-haltenden Engelputten sind nicht so dick und rundlich, wie die des Vaters, aber sie sind deshalb nicht minder hübsch und mit ganz allerliebsten Lockenköpfchen ausgestattet. Auch die weiblichen Tugenden oben auf dem Gesimse sind sehr schön gewandete, tüchtige und anerkennenswerte Figuren, wenn auch, wie die meisten derzeitigen Allegorien, etwas konventionelle und ausdruckslose Gestalten. Die eine hält in der Linken einen Kelch, die andere in der Rechten ein Buch und in der Linken ein Weihrauchfass.

Die langatmige Inschrift auf dem Figurenpostamente lautet: „Sta quisquis hac pertransis devotus viator et speculare Christi in horto agoniam patientis monumentum, et unā pio affectu recole memoriam.

Reverendiss. et perill. Domini Ferdinandi L. B. de Plettenberg ex Lehnhausen, qui, dum viveret, Ecclesiae huiusce Cathedralis Monasteriensis praepositus et Paderbornensis Decanus, utrique clero extitit vitae inculpatae norma, exemplar pietatis germani fratris Friderici Christiani gl. M. Monasteriensium Episcopi consiliarius intimus et militaris primarius, ad Augustissimum Imperatorem, Galliae, Poloniae, Daniae, Borussiaeque Reges variosque S. R. J. Electores et Principes, nec non pacis Risvicensis tractatum Ablegatus plenipotentiarius, rerum arduarum, ut fidissimus sic felicissimus negotiator, ubique non sibi, sed Deo, religioni, Patriae, imo aeternitati laboravit, in negotiis maxime arduis nulli indulgens otio, perdius et pernox vigilavit, et quod mirere semper secum sibi constans et idem. Anno mundi redempti M.D.C.L natus M.D.C.C.XII nonis septembris denatus, eo ad mortem animo, qui decet Christianum, qui Heroem, huic loculo corpus, coelo animam, nomen immortalitati transcripsit suo exemplo edocens. CVnCta MVnDI bona transIre. soLa CoeLestIa In aeternVM DVrare ne properes VIator sIste, DeVote Lege, Conte Mplare. et pIe DefVnCto regVleM preCare."[1])

Unfern von dem Plettenberg-Denkmale hängt an der südlichen Seitenschiffwand des Domes ein grösseres, dem Kanonikus Franz Johann von Wittinghoff gewidmetes Epitaphium, das sich durch seine Architektur und seine charakteristische Reliefbehandlung sofort als eine zweite Arbeit unseres Künstlers zu erkennen gibt. Wenn die Todesdaten der Verstorbenen auf den Inschrifttafeln zugleich auch für die Entstehung der beiden Werke massgebend sind, so muss das Wittinghoffsche Epitaphium zeitlich dem Plettenberg-Denkmale folgen. Wer jedoch von diesem kommend hier noch etwa eine Steigerung des dort Gebotenen zu finden hofft, der wird sich in dieser Erwartung bitter getäuscht fühlen. Das Epitaphium ist nichts weniger als ein hervorragendes Kunstwerk. Das Material ist weisser Sandstein. Die Form die allgemein übliche des Barockepitaphiums. Eine Relieftafel, von Säulen flankiert, die das Abschlussgebälke tragen, und unter dem Fussgesimse eine verzierte Inschriftkartusche. Aber die einfache Schlichtheit, die die Architektur des Plettenberg-Denkmals auszeichnet, ist hier wieder dem Formenüberschwange echter Barockmanier gewichen. Das Fussgesimse windet sich in verschiedenen Abtreppungen vor und rückwärts, das Abschlussgebälke folgt den mehrfach geschwun-

1) Eine unbedeutende, kunstlose Werkstattwiederholung des Heilandes im Gebet, doch ohne den hilfeleistenden Engel im Rücken, bewahrt die Kirche in Everswinkel. An der Konsole liest man: „Arete, Dominus Joannes Bernardus Marx huius ecclesiae pastor me poni curavit 1729. 25. Martii." Siehe Nordhoff, Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Warendorf. S. 98.

genen Linien der Relieftafel, statt einer Säule dient hier je ein Paar korinthischer Säulen der Tafel zur Flankierung, die Kartusche ist von grossen, dekorativen Akanthusranken und von halbbekleideten Engeljünglingen umgeben, und das von Putten gehaltene Familienwappen hat über dem Abschlussgesimse noch ein Attikaartiges Aufsatzstück als Hintergrund erhalten.

Die Relieftafel, die zunächst wieder wie bei dem vorigen Werke von zwei in stumpfem Winkel anstossenden, wappengezierten Pilastern eingefasst wird, enthält als Darstellung die Gefangennahme Christi, also den nächstfolgenden Moment der dort gegebenen Szene. Es ist der Augenblick, wo Judas mit seiner Häscherbande an den Herrn herantritt und ihm den Verräterkuss gibt. Weder die Anordnung der Komposition noch der Ausdruck der Figuren selber vermag uns irgendwie zu fesseln. Das Ganze macht einen manierierten wenig künstlerischen Eindruck, und Einzelnes darf sogar als recht banal und geschmacklos bezeichnet werden. Dadurch dass Christus sich dem Judas zuwendet und ihm willig sein schmerzdurchfurchtes Gesicht darbietet, zugleich aber auch sein linker Arm bereits von einem der hinter ihm stehenden, römischen Kriegsknechte ergriffen und nach rückwärts gezogen wird, entsteht eine unschöne Drehung seines Körpers, der noch die langgezogenen Falten der Gewandung Vorschub leisten. Man beachte namentlich auch hier wieder den bereits beim vorigen Denkmale charakterisierten, vom Rücken herkommenden, über die Seite nach vorne zu zwischen den Knieen verlaufenden Faltenkamm, sowie die tiefunterschnittenen Falten und die flach gehaltene Anordnung der weiten, sackartigen Ärmel. Besonders geistlos, ja trivial sind die beiden Figuren des Petrus und Malchus, die sich links neben Judas wie ein paar balgende Jungen am Boden wälzen. Petrus oben auf, holt gerade mit dem Schwerte aus, um diesem das Ohr abzuhauen. Von Petrus ist nur der Oberkörper, von Malchus kaum noch etwas zu sehen. In etwas flacherem Relief sind sodann die Kriegsknechte mit ihren Hellebarden und Stangen, sowie die beiden Jünger Jakobus und Johannes um die Hauptfiguren gruppiert. Höchst charakteristisch ist auch hier wieder der landschaftliche Teil der Tafel. In der Mitte der Baum mit dem so voll herausgearbeiteten Baumschlag, im Hintergrunde die Stadt und wie beim vorigen Werke am Himmel die Mondsichel. Die beiden kleinen Figürchen im Hintergrunde, der am Boden sitzende Krieger und der erschreckt davoneilende Jüngling, der seinen Mantel in den Händen des ersteren zurücklässt, verbildlichen die etwas modifizierte Stelle des Ev. Marci 14. V. 51 u. 52, wo es heisst: „Und es war ein Jüngling, der folgte ihm nach, der war mit Leinwand bekleidet auf der blossen Haut, und die Jünglinge

ergriffen ihn. Er aber liess die Leinwand fahren und floh bloss vor ihnen."

Ebensowenig wie die Relieftafel vermögen auch die beiden kleinen Freifiguren, die links und rechts neben den Säulen die Tafel flankieren, durch irgendwelche besondern Eigenschaften unser Interesse zu erwecken. Sie präsentieren sich in echtem Barockgeschmacke mit übertrieben lebhaften, durch nichts motivierten, aufgeregten Bewegungen. Die hagere und knochige Gestalt des Johannes, deren Hände mit den Attributen leider abgebrochen sind, sodass man ihn nur noch an dem zu seinen Füssen liegenden Lamme erkennen kann, befindet sich in einer jener gedrehten Körperstellungen, wie wir sie bereits beim Chronos des jüngsten Gerichtes zu beobachten Gelegenheit hatten. Der bärtige, durchfurchte Kopf mit den langen Locken ist wehmütig zur Seite geneigt, der Blick wie verlangend auf das Attribut gerichtet, das er in der Hand hielt. Die Brust ist nach links, Leib und Beine nach rechts gewendet, der rechte Arm ist erhoben, der linke nach vorn über die Brust weg vorgeschoben, das rechte Bein ist vor, das linke zurückgestellt. Ein Fetzen Tuch, vom rechten Arme kommend, bekleidet notdürftig seine Lenden, schlingt sich an der rechten, weit ausladenden Hüfte zu einem Knoten zusammen und gleitet hier in vielen Falten zum Boden herab. Die andere Figur stellt wahrscheinlich den heiligen Franziskus Xaverius in seiner weiten, mit Borten und Spitzen verzierten Priestertracht vor, deren Ärmel wieder jene flache, wie zusammengeplättete Form beobachten. Der Kopf ist unbärtig, aber von scharfen, markanten Zügen. Die äusserst lebhafte Aktion lässt der des Johannes nichts nach.

Die beiden grösseren Engelfiguren, die die untere Kartusche umschliessen, sind hagere, wenig anziehende Jünglingsgestalten, mit leerem, schmerzlich verzogenem Gesichtsausdrucke. Ihre mageren Körper, von Gewandlappen spärlich umkleidet, zeigen alle Senkungen und Erhebungen der Muskulatur. Auch ist ihre Verbindung mit dem Ganzen so mangelhaft und unorganisch, dass sie mehr an dem Denkmale zu hängen und sich daran festzuklammern, als es zu tragen und zu stützen scheinen. Künstlerisch schön ist dagegen die aufgelöste Symmetrie, in der sie sich, einer vom andern verschieden, präsentieren.

Die Inschrift auf der Kartusche lautet: „Reverendissimus et perillustris Dominus Dns. Franziscus Joannes de Wittinghoff condicius Schell ex Schellenberg et Ripshorst Cathedralis Ecclesiae Monasteriensis Canonicus Capitularis et respie Cellerarius nec non veteris Aedis Divi Pauli praepositus et Archidiaconus in Dülman obiit Anno 1716 die 12. Xbris."

„Bernardus Gerdemann Rector me posuit Anno MDCCXXII. lautet die Inschrift auf einem grösseren Altarwerke im Chorumgange derselben Kirche, das sich ebenfalls als eine Arbeit unseres Künstlers erweist. Barocker noch im Aufbau als das vorige Werk, zeigt es in den Einzelheiten eine ausserordentliche Sorgfalt und Akkuratesse der Ausführung. Aus mehrfarbigen Alabasterarten, rot, grau, braun, schwarz, weiss, über einem hohen, mehrgliedrigen Untersatze in zwei Stockwerken aufsteigend, ist es mit vielem, figürlichem Schmuck und dekorativem Beiwerk mehr als reichlich versehen. Ganz im Gegensatze zu dem Plettenberg-Denkmale, das eine so ruhige, einfache, wirklich monumentale Haltung aufweist, haben wir hier ein lustiges Spielen mit allerlei kleinen, aber nicht unschönen Barockmotiven, die dem Ganzen einen heiteren, frohen, allerdings recht krausen Charakter verleihen. Die einzelnen Architekturteile ergehen sich in mannigfachen Schwingungen, sind vielfach profiliert, abgetreppt und mit allerlei aufgerollten Giebeln und Volutengebilden versehen. Zahlreiche Frucht- und Blumengehänge, kleine Kartuschen, Konsölchen und Cherubimköpfchen füllen die Flächen, und auf den Giebeln gebärden sich kleine, anbetende Engelgestalten so schwärmerisch und exaltiert, dass sie unmöglich ernst genommen werden können. Mit dem bunten Wechsel der Steinarten steigt das Ganze vom Boden auf in immer lustiger werdendem Allegro empor, um schliesslich in einem jener „Wolkenballen mit Strahlenkranz und Cherubim“ zu enden, wie man es auf so unzählig vielen Altären, Kanzeln und ähnlichen Werken jener Zeit erblicken kann.

Schon der Altartisch enthält auf der Vorderseite ein flaches, in der von Gröninger mit Vorliebe angewandten Umrisslinie gefasstes Reliefbild, das den Besuch des heiligen Antonius bei dem Anachoreten Paulus von Theben darstellt. Beide Greise sitzen in lebhafter Unterhaltung im Vordergrunde der Tafel vor einer Steinbank, auf der ein paar Wurzeln liegen. Der heilige Antonius mit langem, auf die Brust herabwallendem Barte und bekleidet mit einem Gewande aus Binsengeflecht, wendet den Kopf in staunender Erregung seinem Gefährten zu, der, ein Buch in der Rechten, ruhig und gelassen auf den Raben weist, der durch die Luft geflogen kommt und das doppelte Brot bringt. Rechts und links deuten einige Palmen das ägyptische Land an. Das Relief erhebt keinen Anspruch darauf, eine besondere Kunstleistung zu sein, es beabsichtigt nur, die sonst wohl gar zu kahle Fläche des Altartisches zu schmücken.

Künstlerisch wertvoller ist schon das Reliefbild im ersten Stockwerke des Altaraufsatzes, das die Versuchung des heiligen Antonius darstellt,

allerdings in einer Auffassung, die die beliebte, etwas reichlich pikante Szene in einer überaus zahmen und kindlich harmlosen Weise wiedergibt. Von den lüsternen Frauengestalten, mit denen andere Künstler den frommen Einsiedler gewöhnlich zu umgeben pflegen, ist hier nichts zu sehen. Inbrünstig betend kniet er in zerklüfteter, von Pflanzen bewachsener Felsengrotte vor seinem aufgeschlagenen Codex und richtet den energischen, knochigen Kopf mit den tiefliegenden Augen und dem langen Barte auf einen vor ihm stehenden Kruzifixus. Man sieht es ihm an, dass er gegen alle Versuchung gefeit ist. Seine Rechte überzeugungstreu auf seine Brust legend, zeigt er mit dem Zeigefinger der Linken bedeutungsvoll auf eine Stelle des aufgeschlagenen Buches. Freilich hat ihm der Künstler die Sache auch gar zu leicht gemacht, denn die Versucherin, die in der Torbogenöffnung des Steingemaches erscheint, hat wahrhaftig nichts Verführerisches an sich. Ein Wesen von undefinierbarer Gestalt mit verzerrter Grimasse, als ob es über den schlechten Erfolg seiner Erscheinung ungehalten wäre, bietet es mit der Linken dem Heiligen einen Teller mit einem rätselhaften Etwas dar, während es mit der Rechten wie verzweifelnd in das wild herabhängende Haar greift. Natürlich fehlt auch dieser Szene der obligate Gefährte des Heiligen in seiner Einsamkeit, das edle Borstentier, nicht. Flankiert wird die Relieftafel auf jeder Seite von drei im Dreieck stehenden, schlanken Säulen, die gleichsam eine Nische bilden und einerseits die Figur des heiligen Antonius von Padua mit dem Kinde auf dem Arm, anderseits den heiligen Franziskus mit dem Kreuze in der Hand umschliessen. Beide Figuren zeigen in der Gewandung die flach gedrückten Ärmel und die tiefunterschnittenen, charakteristischen Längsfalten, die namentlich zwischen den Beinen in dichter Masse gehäuft sind. Während der heilige Antonius eine ruhigere Situation bewahrt, gebärdet sich sein Gefährte wieder so überaus heftig, dass man von seinem Gesichte nur den Bart und die Nasenspitze zu sehen bekommt.

Die Relieftafel im zweiten Stockwerke zeigt den heiligen Georg auf ansprengendem Pferde, wie er mit beiden Händen die Lanze in den Rachen des sich am Boden windenden Drachen stösst. Im Hintergrunde die heilige Agnes. Das Bild hat recht viele Ähnlichkeit mit Michel Colombe's Georg-Relief im Louvre zu Paris, wenn es auch entsprechend der Zeit sehr viel fortgeschrittener namentlich in der Wiedergabe des Ungeheuers erscheint. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass Gröninger bei seinem Aufenthalte in Frankreich auch diesem älteren Meister der französischen Renaissance seine Aufmerksamkeit geschenkt hat. Auch sei nebenbei bemerkt, dass der Turm, den die gleich zu besprechende Figur der heiligen Barbara auf ihren Händen trägt, frappierend ähnlich sieht

dem Turme, den die Eckfigur der Stärke an Colombes Grabmal Franz II. und der Margarethe de Foix in der Kathedrale zu Nantes hält.

Die beiden schwärmerisch verzückten Engelkaryatiden, die auf einem Säulenstumpfe stehend das Georgrelief flankieren und das obere Gebälke tragen, sind dem Motiv nach den posaunenblasenden Karyatiden vom jüngsten Gericht des Vaters entnommen. Gleich den vier knieenden Engelfiguren auf den Giebeln, sind sie bei aller Geziertheit und koketten Pose doch von holdem Liebreiz der Köpfchen und von ganz subtiler Durchführung. In dem oberen Wolkenabschluss sitzt links der nackte Christus mit dem Kreuze, rechts Gott Vater mit der Himmelskugel. Über ihnen die Taube des heiligen Geistes.

Aber auch die Seitenwand des Altares, die dem Choreingang zugekehrt ist, enthält noch eine Relieftafel, und zwar sind auf ihr in Korrespondenz zu der Versuchung des heiligen Antonius auf der Vorderseite, die drei Versuchungen Christi dargestellt. Im Vordergrunde die Szene wo Christus in einer felsigen Gegend den mit krummer Nase, Bockshörnern, Krallen und Fledermausflügeln ausgestatteten Widersacher, der ihm einen Stein statt Brot anbietet, standhaft zurückweist, im Hintergrunde die beiden anderen Versuchungen in winzig kleinen Figürchen, rechts die Szene auf der Zinne des Tempels, links die Szene auf dem Berge in dem Momente, wo es heisst: „Da verliess ihn der Teufel und siehe da traten die Engel zu ihm und dienten ihm“ (Matth. 4, 11).

Das Werk hat überall kleine Verletzungen erlitten. Die Arme der Engel sind zum Teil abgeschlagen, das Kreuz des Franziskus, die Füsse des Jesusknaben etc. abgebrochen und die kleine Nische des Unterbaues ihres Inhaltes beraubt. Wenn auch das Ganze für unsern heutigen Geschmack etwas zu bunt und überladen erscheint, so verrät sich doch in den Einzelheiten, in dem geschickten Aufbau und den sorgfältig durchgeführten Figuren der technisch gewandte, tüchtige Künstler, dem man auch in diesem, sonst recht wenig sympathischen Werke seine Anerkennung nicht versagen darf.

Die kokette Grazie, von der selbst der Engeljüngling auf dem Plettenberg-Denkmale nicht gänzlich freizusprechen war, zeichnet nun vor allem zwei Einzelstatuen weiblicher Heiligen aus, die man schon immer als Arbeiten Gröningers angeführt hat[1]) hat und die in der Tat durch Stil und Technik die gleiche Künstlerhand wie die obigen Arbeiten verraten. Sie stellen die heilige Apollonia und Barbara vor, sind lebensgross, aus gelblich weissem Alabaster gefertigt und stehen ausserhalb der Chor-

1) Geisberg, a. a. O. Bahlmann, a. a. O.

schranken des Domes im östlichen Querschiffe auf schlanken, höchst gefälligen Sockeln, die mit dem Doppelwappen der Familien Korff und Schmissing geschmückt sind (Abbildung Tafel XXVIIII). Mit Ausnahme der Köpfe, die vollständig durchgeführt sind, ist ihre Rückseite flach, unausgearbeitet, zur Aufstellung gegen eine Mauerfläche bestimmt. Ihr Typus ist höchst charakteristisch. Ein schmales, längliches Oval mit hoher, zurückweichender Stirn, spitzer, griechischer Nase, kleinem Munde und schwerem, über die schmale, mandelförmige Lidspalte weit vorspringendem Augendeckel. Dazu kommt ein langer, graziös gebauter Hals, eine kräftig gebildete Brust und ein etwas überschlank geformter Unterkörper. Wie bei den vorbesprochenen Werken begegnet uns auch hier die charakteristische Art der Gewandbehandlung mit ihrer stark unterhöhlten Faltenfülle. Allein die Unterschneidungen sind hier so tiefgehend und die Faltenmassen so sehr gehäuft, dass man kaum begreift, wie die Figuren in diesem engen, so dicht an die Beine angeschmiegtem Gewandpanzer stehen können. In ihrer Haltung und ihrem Benehmen geben sie sich als echte Kinder ihrer Zeit. Wie Berninis Engel auf Ponte S. Angelo mit den Marterwerkzeugen Christi, so kokettieren sie in graziöser Pose mit den Instrumenten ihres Martyriums. Man muss nur sehen, mit welch erstaunlicher Leichtigkeit die heilige Barbara ihren Turm, einen wahren Steinkoloss, auf ihren schmalen, schön geformten Händen mit den schlanken Fingern balanziert. Wie eine Zirkusprinzessin, die trotz der schwierigsten Arbeit noch immer ein Lächeln auf den Lippen hat, so steht auch sie mit etwas hochmütig erhobenem Köpfchen triumphierend lächelnd auf ihrem Postamente. Und wie hat sie sich zu dieser Schaustellung herausgeputzt! Das Haar ist zierlich frisiert und mit einem Diadem geschmückt, der schlanke Hals und ein Teil des Busens unbedeckt, den Leib hüllt ein reich ornamentiertes Panzerkorsett ein, und darunter fliesst das faltige Kleid bis auf den Boden herab. Ein Umhang mit ornamentierter Borte und Fransen drapiert sich in trefflich schöner Anordnung um ihre Schultern und die entblössten Arme. Gäbe man ihr statt des Turmes irgend ein anderes Attribut in ihre Hände, sie könnte ebenso gut eine Athene oder sonst eine Heldin der Geschichte sein. Das feine, hochmütige Köpfchen mit dem selbstbewussten Lächeln passte eher zu einer Nymphe, als zu einer christlichen Märtyrerin.

Nicht minder affektiert benimmt sich ihre Partnerin die heilige Apollonia. In schmerzlicher Erinnerung des ausgestandenen Leidens, wendet sie ihr Auge schwärmerisch der unheilvollen Zange zu, die sie mit koketter Grazie in der Linken schwingt. Ihr Mund ist unschön geöffnet,

als müsse sie jetzt noch über den Verlust des Zahnes klagen, den die Zange jedem, der es sehen will, zeigt. In der gesenkten Rechten hält sie zur Belohnung ihres Martyriums den Palmzweig. Im ganzen ist sie weniger stolz und üppig gekleidet als ihre Schwester. Obwohl auch ihr Haar mit vielen Flechten festlich angeordnet ist, so trägt sie doch nur ein einfacheres Kleid und einen Umhang, der den Busen mehr bedeckt und sie nicht so hochmütig erscheinen lässt.

Man kann sehr wohl begreifen, warum sich gerade diese beiden Figuren so ausserordentlicher Beliebtheit bei den Dombesuchern zu erfreuen haben. Ihre Köpfchen sind in der Tat von einer Anmut und Lieblichkeit, die jeden unbedingt für sie einnehmen muss.

Bleiben wir zunächst im Dome, so haben wir hier aus der Statuenfolge im Chorumgange eine lebensgrosse Sandsteinfigur des heiligen Carolus Borromäus zu erwähnen, die trotz ihres polychromen Gewandes die charakteristische Meisselführung unseres Künstlers nicht verleugnen kann. Es ist eine gut gewandete, schwungvolle, aber durch ihre schwärmerische Gefühlspose nicht gerade sehr sympathische Gestalt, die in der Linken an hohem Holzkreuze einen Kruzifixus trägt und die fein geformte Rechte im Überschwange des Empfindens gar zu geziert auf die Brust legt. Das glatte, rasierte, von gramvollen Falten durchzogene Gesicht wendet sich mit inbrünstiger Neigung dem Kruzifixe zu. Das mit einer Spitzenborte geschmückte Chorhemd legt sich in dünnen, feinen Falten über das lange Unterkleid, während der weite, ärmellose Mantel die Toilette vervollständigt. Auf der Konsole zu Füssen des Heiligen liegen Bischofsmütze und Kardinalshut.

Denselben Geist wie dieses Werk atmet auch die Statue eines heiligen Nepomuk (Abbildung Tafel XXX), die etwas versteckt in einer dunkeln Nische des westlichen Querschiffes gleich rechterhand vom Eingange aus der Paradieseshalle her ihre Aufstellung gefunden hat. Sie steht auf einem hübsch geformten, dreiteiligen Sockel, dessen Mittelstück, von zierlichen Voluten eingefasst, das Wappen des Stifters mit einer darunter befindlichen Inschrift-Kartusche trägt, während die leicht geschwungenen Seitenteile je ein flach gehaltenes Reliefbild zeigen. Die Darstellung links vergegenwärtigt in ähnlicher Weise wie auf dem Relief der berühmten Nepomukstatue auf der Karlsbrücke zu Prag den Anlass zum Tode des Heiligen, nämlich die Beichte der Königin Johanna. Man sieht im Hintergrunde einer Kirchenhalle diese und ihren Beichtvater Nepomuk im Beichtstuhle knieen, während vorne eine geharnischte Ritterfigur, wohl der König Wenzel selbst, mit seinem vor ihm sitzenden Hunde steht und auf die Mitteilung der Beichte

durch den zukünftigen Heiligen wartet. Auf dem Bilde rechts wird dann der Priester zur Strafe für seine standhafte Wahrung des Beichtgeheimnisses von der Brücke zu Prag im Beisein vieler geharnischter Soldaten kopfüber in die Moldau gestürzt. Ganz im Vordergrunde bedroht ein Krieger mit seinem Schwerte einen Knaben, der auf einem Steine sitzt und seine neben ihm sitzende und ihn schützende Mutter auf den Vorgang aufmerksam macht. Die Behandlung der Reliefs ist ähnlich derjenigen auf den Säulensockeln des Plettenberg-Denkmals. Wie dort erheben sich die Figuren nur eben vom Grunde, sind geschickt angeordnet und trotz des kleinen Massstabes doch noch ziemlich gut charakterisiert und durchgeführt.

Der Heilige selbst gehört zu jenen schwärmerischen Nepomukstatuen, wie sie die Barockkunst in zahllosen, mehr oder minder gut durchgeführten Beispielen der Nachwelt überliefert hat. 1729 war bekanntlich die Heiligsprechung des standhaften Priesters durch den Papst Benedikt XIII. erfolgt, ein Ereignis, das natürlich in der Kunst einen ausserordentlichen Niederschlag hervorrief. Malerei und Plastik wetteiferten mit einander, den neu ernannten Heiligen auf alle Weise zu feiern. Namentlich an Beichtstühlen und auf Brücken wurde sein Bild in Holz oder Stein angebracht. Als Vorsatzstück eines Beichtstuhles mag auch unser Werk mit dem nischenförmigen Gehäuse hinter der Figur gedacht sein. Nepomuk steht da in schöner, leichter Haltung in der üblichen Amtstracht. Langes Unterkleid, spitzenbesetztes Chorhemd, Hermelinkragen, viereckiges Priesterbarett und vorn abgeplattete Schuhe. Den schmalen Kopf mit den zusammengekniffenen Augen umgeben lange Locken, die vollen, schön geschwungenen Lippen ziert ein kleines Schnurrbärtchen, und um die hageren Wangen legt sich ein leichter, dünner Flaum von Backenbart. Im rechten Arme ruht der Kruzifixus, dessen schlanker, muskulöser Körper mit dem flatternden Lendentuche an das nachher noch zu besprechende „weisse Kreuz" erinnert. Von bewunderswerter Feinheit ist auch hier wieder die schlanke, vornehm geäderte Hand, die ihn hält. Die feine Fältelung des Gewandes, die diese Statue mit der vorigen gemeinsam hat, ist sonst bei Gröninger nicht gebräuchlich, charakteristisch aber wiederum die gehäufte Anordnung der Falten zwischen den Beinen. Überaus mässig, ja geradezu roh sind diesmal die Engelputten, sowohl die beiden, die zu Füssen des Heiligen symbolisch seine Tugenden andeuten, wie auch derjenige, der in seinem Rücken den Vorhang des Gehäuses bei Seite schiebt. Überhaupt zeugt das Ganze von keiner gleichmässig sorgfältigen Durchführung. Während einige Teile, so besonders die Hände, der Kopf und das Gewand des Heiligen durchaus meisterhaft behandelt sind, lassen

andere Teile wie vor allem die Putten und die äussere Umrahmung die gewissenhafte Durchbildung nur allzusehr vermissen.

Die Inschrift auf der Kartusche lautet: „Rm. ac Perillustris D. Fridericus Burchhard L. B. de et in Westerholt Cathlium Eccliarm. Monsis. Hildesis. Halberstā. Canonic. Captaris Serm. Principis Electo. Coloniensis Consiliari. Regiminis et Satrapa Bilderla Commendā. Ordī. S. Michaelis."

Genau dasselbe Werk, aus Sandstein errichtet, mit denselben Sockelreliefs und der gleichen Nepomukgestalt, steht auch auf der Aabrücke, die von der Rotenburg zum Bispinghof führt. In der Tradition schon immer als Arbeit Gröningers angeführt, ist sie jedoch in allen Teilen ungleich roher als die vorige Schöpfung. Besonders ist der Heilige selbst eine gänzlich unbedeutende, schmächtige, wohl auch oftmals überarbeitete Figur. Man darf das Ganze wohl nur als eine flüchtige Werkstattarbeit bezeichnen.

Dagegen sind noch zwei andere Nepomukdenkmale in der Stadt ganz unzweifelhaft wieder von Gröningers eigener Hand. Das eine steht stark verwittert und verdorben am Eingange in die Weselerstrasse in der Nähe der neu erbauten Baugewerkschule, das andere, schon des öfteren restauriert auf der Aabrücke, die den Spiekerhof mit dem Überwasserkirchplatze verbindet. Beide Werke, zwar von keiner besonderen künstlerischen Bedeutung, sind lediglich mit Rücksicht auf dekorative Haltung und Wirkung ausgeführt und als solche nicht ohne Geschick und von schwungvoller Silhouette.

Das erstere ist ähnlich den weiblichen Heiligenfiguren im Dome auf der Rückseite nicht ausgearbeitet, sodass man annehmen muss, es habe wohl früher gleichfalls auf einer Brücke gestanden, oder gegen eine Mauer gelehnt. Bei ihm ist der Heilige begleitet von zwei wohlgepflegten, hübschen Engelbuben, die uns Gröningers Begabung für die Wiedergabe von Kindergestalten nicht minder glücklich erscheinen lassen als die des Vaters. Der eine dieser Knaben sitzt höchst anmutig auf der linken Sockelkante und legt, symbolisch die Verschwiegenheit des Heiligen andeutend, ein Fingerchen der Rechten an den Mund, während er mit der Linken wie im Spiele nach der Kopfbedeckung Nepomuks greift, die vorne auf dem Sockel ruht. Der andere strebt an dem Heiligen empor und reicht ihm zur Belohnung seiner Verdienste einen Palmzweig. Nepomuk selbst steht gleich der vorigen Statue in faltigem Unterkleide mit Chorhemd und Hermelinkragen in schöner, schlichter Haltung da. Im linken Arme den Kruzifix haltend, wendet er den bärtigen Kopf nach dem stehenden Buben hin. Der dreiteilige Sockel, dessen Seitenteile sich runden und nach oben

hin verjüngen, enthält eine ganze Reihe von Sprüchen und Bitten an den Heiligen zur Abwehr von allerlei Gefahren und Schande.

Das zweite, grössere Werk auf der Aabrücke am Spiekerhof[1]) hat durch mehrere Restaurationen viel von seiner ursprünglichen Fassung verloren. Vor allem ist gerade der Kopf des Heiligen ganz überarbeitet, sodass hier kaum noch ein Gröningerischer Zug vorhanden ist. Weniger übergangen sind die beiden allegorischen Frauengestalten, die etwas tiefer als der Heilige auf dem hohen Sockel lagern. Sie haben diesmal die Rolle der kleinen Engelputten übernommen und stellen wie diese das tragische Geschick des Heiligen dar. Die Verschwiegenheit hält in der Hand ein aufgeschlagenes Buch, in das sie andachtsvoll hineinblickt, die auf Gott vertrauende Ausdauer hebt mit der Linken einen Schleier von ihrem Gesichte hinweg und schaut sehnsüchtig nach oben. Diese wird charakterisiert durch eine auf der Brust befindliche, strahlende Sonne, jene durch ein an einem Bande um den Hals getragenes Schloss. Nepomuk selbst ist diesmal kniend auf einer durch einen besonderen Sockel getragenen und von einem Cherubimköpfchen belebten Wolkenmasse in der üblichen Amtstracht dargestellt. In der Rechten den Kruzifix haltend, auf den er mit schwärmerischer Inbrunst hinabschaut, hat er die Linke in der bekannten, gezierten Haltung auf die Brust gelegt. Der Sockel, der die ganze Breite der Brücke einnimmt, enthält folgende Inschriften: „TVtor, PatronVs, et VInDeX, Contra MaLas LIngVas"; „Nepomucene tuos defende patrone clientes et quicunque tuam quaerit inultus opem sive venenate perculsus acumine linguae, sive Theonini vulnera dentis habens." Auf dem Buche der Verschwiegenheit stehen die Worte: „melius est tacere quam loqui," auf dem Steinhaufen, auf dem sich die Ausdauer mit der Rechten stützt „obduruisse iuvat". Die Zahlen des Chronogramms ergeben als Zeit der Entstehung des Werkes das Jahr 1732. Aus dieser Zeit mögen auch die beiden vorbesprochenen Statuen stammen.

Wie wenig pietätvoll hier in Münster mit den Werken der Gröninger umgegangen ist, dafür mag als Zeugnis der ehemalige Skulpturenschmuck an dem vor einigen Jahren abgebrochenen sogenannten „spanischen Flügel" des Paulinischen Gymnasiums gelten. Hier standen damals drei lebensgrosse Sandsteinfiguren unseres Künstlers, deren gänzlich verwahrloste Bruchstücke man heute hinter einem Bretterverschlage in einem Keller der genannten Anstalt zusammensuchen muss. Die Figuren, die in Nischen an der Fassade des Gebäudeflügels angebracht waren, stellten vor im unteren Stockwerke die heiligen Stanislaus Kostka und Aloysius Gonzaga, im

1) Geisberg, a. a. O. Bahlmann, a. a. O. Guilleaume a. a. O.

oberen Stockwerke die Mutter Gottes mit dem Knaben auf dem Arm. Die Nische der letzteren war, soweit ich aus einer kleinen Photographie, die Herr Bildhauer Schmiemann in Münster vor Abbruch des Gebäudes angefertigt hat, erkennen kann, von überaus reizvollen Engelfiguren umgeben. Zunächst fassten zwei mit hängenden Blumenguirlanden geschmückte Pilaster die Nische ein, und auf diesen setzte ein Rundbogen auf, der die Worte trug: „ConCeptae sine naeVo DeI Mater." Das obere Rund der Nische füllte sodann wie bei den Statuen Marias und Josephs im Domchore eine Muscheldekoration, die gleichsam das Haupt der Madonna und des Kindes wie mit einer Aureole umgab. Die Gottesmutter stand auf einer Weltkugel, um die sich eine geflügelte Schlange mit einem Apfel im Rachen wand. Die Kugel wieder war unterhalb der Nische vor der Mauerfläche angebracht und wurde von zwei schwebenden, grossbeschwingten Engeln gehalten. Über der Nische schwebten zwei kleinere Engelputten, die mit vollen Backen in Posaunen bliesen, und seitwärts an den Pilastern wuchsen endlich noch zwei grössere, unten in Voluten auslaufende Engelgestalten hervor, die auf das reizvollste mit hängenden Blumenguirlanden geschmückt waren. Auf der Weltkugel standen die Worte: „MetaphysICI, DICarVnt."

Es wäre dringend zu wünschen, dass die noch vorhandenen Teile des Werkes vor weiterem Verderben geschützt und an einen andern Aufbewahrungsort gebracht würden, denn sie gehören in der Tat mit zu dem Formenschönsten, das uns der Meissel Gröningers hinterlassen hat. Von wundervollem Reize sind namentlich wieder die halbwüchsigen Gestalten der Knabenengel. Ihre hübschen Lockenköpfchen, die fein geformten, nackten Beine, Arme und Oberkörper sind mit vollendeter Kunst und Grazie wiedergegeben, und auch die posaunenblasenden Putti und der kleine Christusknabe zeigen eine Anmut und Frische, die einem Duquesnoy nicht ferne steht. Die Madonna selbst ist eine hoheitgebietende, huldvolle Königin, die den unten stehenden Beschauer mit mildem Lächeln ansieht. Sie hält das Kind auf dem linken Arme und greift mit der Rechten in schöner Bewegung zu. Mit ausgesuchtem Geschmack drapiert sich der Mantel in grossen, malerischen Motiven um ihre leicht in der linken Hüfte ausgebogene Gestalt. Mit den Füssen tritt sie auf den sich windenden Leib der Schlange, der ihr einen natürlichen Halt auf der runden Kugelfläche bietet. Ihr Kopf zeigt den bekannten Typus mit den dicken, correggiesken Augenlidern, der schmalen, feinen Nase und den nach unten hin sich zu einem spitzen Oval zusammenschliessenden Wangen. Vieles erinnert in dieser Figur an die Weise des Vaters, sodass man fast zu glauben versucht ist, dieser habe das Werk noch begonnen, sei aber durch

den Tod an der Vollendung gehindert worden. Die beiden Inschriften, deren Zahlen einerseits das Jahr 1707, also das Todesjahr Johann Mauritz Gröningers, anderseits das Jahr 1708 ergeben, würden für diese Vermutung sprechen.

Die Figuren der beiden Heiligen im unteren Stockwerke befinden sich leider in einem Zustande, der ein Urteil über sie kaum noch zulässt. Immerhin sieht man auch hier, dass die Gewandung in grossen, schwungvollen Linien angeordnet und die Haltung von malerischer Silhouette war. Das Material sämtlicher Figuren, die den Stilcharakter Gröningers nicht verleugnen und auch von jeher als Arbeiten seines Meissels gegolten haben, ist Baumberger Sandstein.

Besser erhalten, aber bei weitem nicht so künstlerisch durchgeführt, ist eine zweite, ebenfalls lebensgrosse und aus Sandstein gefertigte Madonnenstatue Gröningers, die in einer Mauernische an der Hörsterstrasse und der Vossgassenecke angebracht ist. Die Madonna ist hier als fürbittende Mutter mit flehentlich gefalteten Händen dargestellt. Ihr Blick wendet sich mit starker Drehung des Kopfes über die linke Schulter hinweg etwas affektiert schmerzvoll nach oben. Ein langes, unter der Brust gegürtetes Kleid umhüllt ihre schlanke Gestalt und fällt in schön geschwungenen, fast parallelen Linienzügen bis auf die Füsse herab. Ein ungemein flott drapierter Mantel und ein schleierartiges Kopftuch vervollständigen die schöne, malerische Wirkung der Figur. Auch sie steht auf einer Kugel, um deren Fläche sich eine Schlange windet. Die Figur, so gut sie ist, reicht doch bei weitem nicht an die Madonna des Gymnasiums heran und steht namentlich in der feinen Durchführung des Kopfes und der vornehmen, ruhigen Haltung des Körpers weit hinter dieser Statue zurück. Sie ist in noch höherem Masse als diese auf dekorative Wirkung angelegt und zeigt, besonders in der Gebärdensprache, eine mehr in die Augen fallende, nach dem pathetischen hinneigende Ausdrucksweise. Doch ist der Gröningerische Charakter ganz unverkennbar, wie denn auch diese Figur schon immer als Arbeit unseres Künstlers von der Münsterischen Tradition bezeichnet worden ist.

Nur etwa 1 m hoch und an seinem Aufstellungsorte über dem Toreingange des Hauses der Armen zum Busch am Martinikirchplatz gänzlich unbeachtet ist ein aus Sandstein gearbeitetes, zweifellos von Gröninger herrührendes Madonnenfigürchen, das sich durch anmutige Haltung und malerisch schöne Drapierung als eins der besten und reizvollsten Werkchen seiner Kunst darstellt. Charakteristisch ist hier namentlich die Anordnung des Mantels, dessen eines Ende, gleichsam wie vom Winde zurückgetrieben, sich um den Unterkörper des Figürchens herumschmiegt.

Es ist dies ein Motiv, das von der Barockkunst ausserordentlich gern angewandt, auch von Gröninger mit Vorliebe gebraucht und namentlich in seiner Werkstätte fast schablonenmässig wie ein Rezept gehandhabt wird. Gleich der Madonna des Gymnasiums, der sie an Schönheit und Sorgfalt der Durchführung allerdings nicht zu vergleichen ist, steht auch dieses Figürchen auf einer Himmelskugel, um die sich eine Schlange windet. Auf dem linken Arme, mit dem rechten über die Brust hinweg zugreifend, hält sie das Kind, als wolle sie es stolz den Untenstehenden zeigen, indem sie zugleich mit einem glücklichen Lächeln über die rechte Schulter hinweg auf den Beschauer hinabschaut. Sehr schön ist die fein ausgeführte Fältelung des Unterkleides und fast zu effektvoll für das kleine Figürchen die malerische Drapierung des Mantels.

Noch eine vierte, freilich etwas handwerksmässig durchgeführte, aber doch auch gross und malerisch gedachte Madonnenstatue aus des Künstlers Werkstätte steht auf einem hohen Steinsockel von Bäumen umgeben ungefähr auf der Mitte der Chaussee, die von Warendorf nach Freckenhorst führt. Die Figur hat die linke Schulter etwas zurückgenommen, die Hände zum Beten erhoben und den Blick über die rechte Schulter hinweg auf den Beschauer gerichtet. Ihre Mantelenden sind vorne zu einem Knoten zusammengebunden und fallen dann an der linken Seite in schönen Zickzackfalten bis fast auf die Füsse herab. Um den schönen, ernst dreinblickenden Kopf legt sich ein schleierartiges Tuch. Wie üblich, steht auch sie auf einer schlangenumwundenen Erdkugel. Auf der Rückseite ist die Figur nicht ausgeführt, sodass man annehmen muss, sie habe wohl ehemals in einer Nische gestanden, oder gegen eine Mauer der Kirche gelehnt. Das Material ist Sandstein, das Ganze ohne grossen künstlerischen Wert.

Während das früher erwähnte sogenannte „Koesfelder Kreuz" die künstlerische Handschrift des Vaters verriet, trägt das sogenannte „weisse Kreuz" [1]) (Abbildung Tafel XXX), das sich am Ende des Mauritzer Stationsweges befindet, unverkennbar die stilistischen Merkmale der Kunst unseres Johann Wilhelm. Seiner Inschrift zufolge stammt es wie die Madonna des Gymnasiums aus dem Jahre 1708 und stellt mit dieser zugleich die erste selbständige, vorläufig nachweisbare Arbeit des Künstlers vor. Sollte sich meine Vermutung bestätigen, und Gröninger in den ersten Jahren nach seiner Rückkehr aus der Fremde an den Werken des Vaters und zwar namentlich an den gerade damals in Arbeit befindlichen Chorschrankenreliefs und dem Grabdenkmal für den Fürstbischof Christian Friedrich von Plettenberg mit-

1) Geisberg, a. a. O. Guilleaume a. a. O,

geholfen haben, so würde das Fehlen von Werken seiner Hand bis zum Jahre 1708 hierdurch eine ganz natürliche Erklärung finden. Im übrigen darf man den Kruzifixus nächst dem Plettenberg-Denkmale zu Johann Wilhelms bestgelungenen Arbeiten zählen. Leider hat das schöne Werk, dessen Material, der weiche Baumberger Sandstein, nur auf kurze Zeit den Unbilden der Witterung Stand zu halten vermag, überaus stark gelitten, sodass man seine einstigen Vorzüge nur noch aus der Gesamthaltung und einzelnen, weniger mitgenommenen Teilen erkennen kann. Am meisten hat die Witterung dem Kopfe und der Brust des Heilandes zugesetzt. Die beiden Figuren der Gottesmutter und des Lieblingsjüngers, die unter dem Kreuze stehen, haben mit Gröninger nichts zu tun, es sind schlechte Zutaten, neuern Datums.

Wie bei dem „Koesfelder Kruzifixe", ist auch hier das Kreuz aus gekappten Baumstämmen gabelförmig aneinandergefügt. Jedoch erhebt es sich nicht direkt auf dem gequaderten Steinsockel, sondern steigt aus einer darauf befindlichen Felsenmasse, auf der vorne ein Totenschädel liegt, empor. Auch ist der gewählte Moment ein anderer. Während dort der Erlöser im letzten Aufschrei des Verscheidens dargestellt ist, hat er hier bereits seine Seele ausgehaucht und in die Hände des Vaters befohlen. Der Kopf, dessen Bildung sofort die charakteristischen Züge des Christus vom Plettenberg-Denkmale erkennen lässt, ist leblos gegen die rechte Schulter hingesunken, und das Haar hat sich in malerischen Lockensträhnen vom Haupte gelöst und auf der rechten Schulter ausgebreitet. Links ist es sanft hinter das Ohr zurückgestrichen. In den nach der Nase zu hochgezogenen Brauen, den tiefliegenden geschlossenen Augen und dem leise geöffneten Munde liegt ein milder, aber unsagbar trauriger Ausdruck des Schmerzes. Der Todeskampf hat das Gesicht nicht entstellt, aber er hat dem Körper durch die Wendung der Glieder eine herrlich bewegte Linie gegeben. Wie trefflich einst die Modellierung gewesen sein muss, ersieht man noch jetzt an der Brust mit der tiefen Halsgrube, dem schmerzhaft eingezogenen Leibe und den stark nach links gewendeten Beinen. Man bewundert namentlich die vorzügliche Behandlung der Oberschenkelpartien und der Knie. Malerisch schön wie bei van Dyck legt sich das grosse Lendentuch um den feinen, schlanken Körper. In schrägem Faltenzuge von der linken Seite zur rechten hochgeknotet fällt es hier in langen, kunstvoll geordneten Enden an den Beinen herab. Van Dycksche Stimmung ruht auch auf dem Ganzen. Etwas von jener weichen, vornehmen und dabei so unendlich wehmütigen und einsam stillen Empfindung, wie sie dem so trostlos und verlassen dahängenden Erlöser auf den Bildern

dieses Meisters eigen ist, das kommt auch hier in tief ergreifender Wirkung zum Ausdruck.

Die Inschrift auf dem Sockel lautet: „O Herr Jesu Christe durch die allerbitterste Schmerzen, Welche du am Stamme des Zcreutzes gelitten hast, insonderheit als dein allerheiligste Seel von deinem gebenedeyten Leib ist abgeschieden, Erbarme dich über meine Sündige Seel Wenn sie von meinem Leib wirt abscheiden. Amen. Vater unser und Avemaria Vor die armen Seelen im Fegfeuer. Anno 1708."

Bereits von Nordhoff werden als „Arbeiten des jüngsten Gröninger" vier kleine Sandsteinfigürchen angesprochen,[1]) die die vier Jahreszeiten vorstellen und heute im Garten der Villa Schücking zu Sassenberg stehen, wo sie ihre graziös geformten, reizvollen Körperchen in einsamer Stille unverhüllt zur Schau stellen. Bekanntlich war diese auch heute noch beliebte Allegorisierung der Jahreszeiten durch anmutige Kindergestalten der Barockkunst, die ja in der Darstellung des Kindes einen ihrer schönsten Triumphe gefeiert hat, besonders geläufig. Jeder kennt die reizenden Kinderfiguren Peter Wagners im Schlossgarten zu Würzburg, die dort so allerliebst den künstlerischen Gedanken dieser Allegorie verkörpern, jeder die wunderbar köstlichen Kindergruppen der französischen Bildhauer im Parke zu Versailles. Wenn auch unser Gröninger mit diesen Meistern in keiner Weise konkurrieren kann, so hat er doch auch als vorzüglicher Kinderdarsteller, als den wir ihn ja kennen gelernt haben, seine Aufgabe zu voller Zufriedenheit gelöst und uns in seinen Figürchen zu Sassenberg ein paar ganz allerliebste, stramme Kerlchen hinterlassen. Ein jedes von ihnen hat sein besonderes Attribut und seine besondere Pose. So trägt der Frühling einen Blumenkranz im Haar und ein Blumenkörbchen in den Händen; der Sommer hat ein Ährenbündel und eine Sichel; der Herbst mit einem Weinlaubgewinde um die Hüften führt eine Traube zum Munde und blickt mit einem schwärmerisch weinseeligen Augenaufschlag nach oben. Er ist zweifellos der drolligste der kleinen Burschen. Der Winter hat eine Mütze auf dem Köpfchen und ein Tierfell umgeschlagen. Er steht mit verschränkten Armen etwas vorn übergeneigt und schaut zum Boden, wo wohl ehemals ein kleines Feuerbecken gestanden haben mag. Wenn auch, wie man sieht, durchaus nichts Originelles in diesen lediglich dekorativen Figürchen zu finden ist, so erfreuen sie doch durch schlichte, einfach kindliche Bewegungen, durch frischen und natürlichen Ausdruck und weiche, flüssige Behandlung. Nur das rechte

---

1) Nordhoff, Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Warendorf. S. 64.

Ärmchen des Sommers scheint bei irgend einer Gelegenheit verletzt und durch eine spätere Restauration verunstaltet zu sein.[1])

An gleicher Stelle mit den Kinderfiguren zu Sassenberg schreibt Nordhoff unserm Künstler auch einen Altar in der Klosterkirche zu Marienfeld zu. Das Werk zeigt allerdings trotz grosser Differenzen einen an Gröningers Weise erinnernden Charakter, doch dürfte es seiner ganzen Ausführung nach, wenn es überhaupt mit ihm in Verbindung zu bringen ist, höchstens als eine Werkstattarbeit zu betrachten sein. In seinem zweigeschossigen Aufbau ist es mit einer solchen Unmasse barocker Dekorationselemente überladen, dass es einen durchaus unangenehmen Eindruck hervorruft und wenig künstlerischen Geschmack verrät. Akanthusranken, Blumenguirlanden, Engelköpfe und Muschelwerk beherrschen in der aufdringlichsten Weise den sonst nicht unschönen, architektonisch recht geschickten Aufbau. Es ist eine kleine Kirchenfassade, die auf einem vielfach gebrochenen Untersatze mit vier gewundenen, guirlandengeschmückten Säulen im ersten Stockwerke aufsteigt, dann über einem um die Säulen herum verkröpften und in der Mitte geschwungenen Gesimse ein breites Zwischengebälke in der Mitte und aufgerollte Giebel über den Seiten zeigt und schliesslich in einem hohen, von grossen Voluten eingefassten Giebelaufsatz endet, der als Abschluss ein gewundenes Gesimse mit einem mächtigen Cherubimkopfe trägt. Unten stehen vier halblebensgrosse, grundlos gestikulierende Mönchsgestalten mit leidlich gut durchgeführten Köpfen und ziemlich flotter Gewandung, in der Mitte Robertus und Bernardus, seitlich Makarius und Stephanus. Oben überreicht in einer höchst geschmacklosen Reliefkomposition die Jungfrau Maria dem heiligen Ildefonsus das Messgewand. Auf den aufgerollten, seitlichen Giebeln balanzieren ein paar grossbeschwingte, recht correggiesk geschürzte Engeljünglinge, die dem Orden die Palme überreichen.

Wenden wir uns nun noch einmal nach dem Dome zu Münster zurück, so haben wir im inneren Hofe ein kleines, sehr ansprechendes, leider aber schon ganz verwittertes Sandsteinepitaphium zu erwähnen, das an einem Strebepfeiler des nördlichen Kreuzganges angebracht, auf einer Relieftafel die Madonna in Wolken auf einer Erdkugel stehend mit dem Kinde auf dem Arm und vor ihr kniend den anbetenden Stifter zeigt.

---

1) In demselben Garten sieht man auch noch die Statue einer Amphitrite, geziert und kokett in der Bewegung, völlig dekorativ durchgeführt, ohne künstlerischen Wert. Noch roher ist ein überlebensgrosser Herkules, der die Hydra tötet, ebendort. Es ist eine plumpe Nachbildung der Figur vom Herkulesbrunnen in Augsburg. Beide Werke haben mit Gröninger nichts zu schaffen.

Anordnung, Ausführung und Gewandbehandlung sind in gleichem Masse geschmackvoll. Eingefasst wird die Tafel von zwei übereckgestellten, mit Blumenguirlanden gezierten Pilastern, an die sich zwei hochbeschwingte Engelfiguren volutenartig anlehnen. Oben darüber legt sich ein geschwungenes Gesimse mit einer Wolkenbekrönung, und unter dem Fussgesimse befindet sich eine von Engeln gehaltene Kartusche, deren Inschrift aber nicht mehr zu entziffern ist. Dieses untere Arrangement entspricht fast genau dem uns vom Vittinghoff-Epitaph her bekannten. Nur sind hier die Engelfiguren bedeutend schöner in Form und Ausdruck und auch viel ungezwungener mit dem Ganzen verbunden.

Von einem grösseren Werke Gröningers, den beiden allegorischen Figurengruppen „Religion und Priestertum", die ehemals den Westeingang des Domes flankierten, haben sich nur noch einige Fragmente erhalten, die Herr Bildhauer Rüller in seinem Garten (Engelstrasse) aufbewahrt. Nach Renard[1]) sollen die Gruppen von dem Bildhauer Manskirch herrühren, der sie für den Kurfürsten Clemens August ausgeführt haben soll. Nach der Münsterischen Lokaltradition soll jedoch Gröninger ihr Autor gewesen sein, und diese Ansicht scheinen mir auch die erhaltenen Bruchstücke, soweit sie sich überhaupt noch beurteilen lassen, durchaus zu bestätigen. Warum man die Figuren seinerzeit entfernt hat, ist nicht zu verstehen. Die Überreste bei Herrn Rüller, darunter vor allem eine schön gewandete Frauenfigur und zwei prächtige, in ausgelassenem Spiel sich tummelnde Putten, lassen erkennen, dass die Gruppen in jeder Beziehung vortrefflich gewesen sein müssen. Namentlich die Engelputten sind wieder von grosser Schönheit der kindlich weichen Formen und von allerliebster Drolligkeit der Bewegung.

Hier muss in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts ein wahrer Vernichtungskampf gegen die Kunstwerke früherer Perioden gewütet haben. Auch aus der Lamberti- und der Überwasserkirche hat man verschiedene Arbeiten ohne ersichtlichen Grund entfernt. So sah ich bei Herrn Gipsformer Mazzotti den Abguss eines schönen, zweifellos von Johann Wilhelm Gröninger herrührenden Kruzifixes von etwa 75 cm Höhe, dessen Original in Elfenbein geschnitzt, der Lambertikirche angehört haben soll.

Wo endlich mag jener prächtige Deckel des Taufsteins in der Überwasserkirche hingekommen sein? Er zeigte unter einem kunstvoll gefügten Palmwedelbouquet, auf dem oben in der Spitze die Taube des

---

1) Renard, die Bauten der Kurfürsten Joseph Klemens und Klemens August von Köln. Jahrbuch des Vereins für Altertumsfreunde im Rheinlande. Bonn 1896. S. 84.

heiligen Geistes mit ausgebreiteten Flügeln schwebte, zwei sich küssende Cherubimköpfe von ungemein naturalistischer Bildung der Form und des Ausdrucks. Das noch in der Kirche vorhandene Bassin aus Alabaster ruht auf einem natürlich gebildeten Baumstamme mit Blätterkrone, um den sich eine mächtige Schlange mit einem Apfel im Rachen windet. Das Ganze von schöner und geistreicher Erfindung, muss von einem sehr begabten Meister, wahrscheinlich von unserem Gröninger herrühren.

Es müssen hier noch einige Arbeiten geringerer Bedeutung aufgeführt werden, die zwar alle mehr oder minder Gröningerische Anklänge haben, die aber entweder nur aus seiner Werkstätte herrühren, oder gar nur in Anlehnung an seinen Stil von anderen Meistern geschaffen sind. An erster Stelle ist da eine Kreuzigungsgruppe auf dem Kirchhofe zu Roxel zu nennen, ein Werk, das nach dem Pfarrbuche des Ortes bis zum Jahre 1835 in der Allee, die nach Haus Hülshoff führt, gestanden haben soll und als eine Arbeit Gröningers gilt. Aus Baumberger Sandstein gearbeitet und über die Massen verwittert verdient sie indessen nur den Namen einer minderwertigen Werkstattarbeit. Die Figuren gebärden sich überaus heftig, haben aufgebauschte, echt barocke Gewandung und nur ganz mässig durchgearbeitete Köpfe. Am meisten befriedigt noch der Kopf des Heilandes und die Figur des Lieblingsjüngers, der mit aufwärts gerichtetem Blick und schmerzlich gerungenen Händen in malerischer Drapierung rechts unter dem Kreuze steht. Maria auf der anderen Seite legt die Rechte auf die Brust und hält in der erhobenen Linken ein Tuch, um die Tränen damit abzutrocknen. Wie bei der Madonna am Hause der Armen zum Busch flattert ein Ende ihres Mantels sich umschlagend gegen ihr Knie zurück. Unten am Fusse des Kreuzes kniet in althergebrachter Weise Maria Magdalena mit aufgelöstem Haar, nackten Armen, erhobenen Blickes und den Mund in hässlicher Weise geöffnet. Sämtliche Figuren sind lebensgross.

Denselben Charakter trägt auch eine Kreuzigung an der Kirche zu Greven.[1]) Doch fehlt hier die Figur der Magdalena, und ist das Kreuz wieder aus gekappten Baumstämmen gabelförmig aneinandergefügt. Sofort wird einem wieder das charakteristische Zurückflattern der Mantelenden bei Johannes sowohl, wie bei Maria auffallen. Das Motiv ist hier so manieriert übertrieben und bei beiden Figuren so schablonenmässig gleich gebildet, dass es dadurch mehr noch wie hässlich und aufdringlich wirkt. Sonst ist die Faltengebung der Gewänder wohl verstanden und durchaus flott und nicht ohne Schwung. Überhaupt zeugt das Ganze von etwas

1) Abgebildet bei Ludorff, a. a. O. Kreis Münster (Land) Tafel 44.

grösserer Sorgfalt der Ausführung als das vorige Werk, ohne sich indes über das Niveau einer Werkstattarbeit zu erheben. Maria und Johannes blicken beide mit krampfhaft gerungenen Händen und rückwärts gebeugten Köpfen zum Heiland empor. Dieser selbst hat den Kopf wie üblich auf die rechte Schulter geneigt und den Blick nach oben gerichtet. Der schlichte Sockel führt neben einer Gebetinschrift rechts oben in der Ecke die Jahreszahl 1724. Die Figuren sind lebensgross und aus Sandstein.

Weiter würde hierhin eine Kanzel in der Ägidiikirche gehören, ein völlig naturalistisch aufgebautes Werk, wie man es in den Kirchen der Niederlande anzutreffen pflegt. Obwohl in durchaus dekorativer Tendenz und mit absichtlicher Breite ausgeführt, liegt doch ein flotter, künstlerischer Schwung sowohl in der ganzen Anlage, wie namentlich auch in den beiden Figuren am Fusse der Kanzel. Man denke sich die Kanzel als eine balkonartig vorgebaute, von Pflanzen und Gestrüpp bewachsene Felsenmasse, an der rechts ein Eichbaum emporstrebt, um sich mit seinen Ästen, Zweigen und Blättern um das Gestein herumzulegen. Den oberen Rand bedeckt ein Tuch mit einer Fransenborte. Der Schalldeckel wird von dicken, vergoldeten Tauen gehalten und spannt sich wie ein breiter, aus befransten Vorhängen kunstvoll arrangierter Baldachin darüber. Auf der Unterseite erscheint in einem mächtigen Strahlenkranze die Taube des heiligen Geistes. Oben auf dem Deckelrande, sowie auch auf der Kanzelbrüstung und an der linken Seite der Rückwand vergnügen sich drei mässig gebildete Putten. Am Fusse der Kanzel erscheint Christus im Vorbeigehen dem am Boden vor einem aufgeschlagenen Buche knieenden, stigmatisierten Franziskus. Christi Haltung und Wendung des Körpers ist gesucht kokett, sein Kopf dagegen milde und sympathisch. Die Rechte segnend erhoben, hält er in der Linken ein aufgeschlagenes Buch. Ein von einem Schulterbande gehaltener Mantel legt sich in schöner Drapierung, Brust, Arme und Beine nackt lassend, um seine Gestalt. Franziskus in seiner Ordenstracht blickt mit tiefen Augen inbrünstig zu ihm empor. Mächtige Adlernase, Bart und volle Locken charakterisieren seinen Kopf, der an den heiligen Antonius auf dem Reliefbilde der Versuchung am Gerdemann-Altare erinnert. Bei beiden Figuren fallen die breiten Nasenrücken auf. Die Modellierung der nackten Teile ist dem dekorativen Zweck des Ganzen entsprechend zwar nicht besonders sorgfältig, aber durchaus korrekt und bestimmt. Die Figuren sind beinahe lebensgross, das Ganze aus Holz geschnitzt. Ich habe an Kocks als den Verfertiger gedacht, aber vergeblich nach seiner Bezeichnung gesucht.

Auch ein grösseres Epitaphium aus weissem Sandstein an der nördlichen Seitenschiffwand des Domes zeigt noch entfernte Anklänge an Grö-

ningers Stil. Es enthält auf einer Relieftafel in der von Gröninger so sehr beliebten Umrisslinie in zwei unbedeutenden Figuren die Szene, wo der heilige Hubertus vor dem erscheinenden Hirsche zu Boden sinkt. Das Terrain ist kaum angedeutet und die Figuren ziemlich flach gehalten. Vorne kniet ein Herr in langem, um den Leib gegürtetem Jagdmantel und hohen Schnürstiefeln ohne Kopfbedeckung am Boden. Eine gewaltige Büchse im Arme hebt er betend seine Hände zu dem im Hintergrunde stehenden Hirsche mit dem Kruzifixe zwischen dem Gehörn empor. Hinter ihm führt ein ähnlich gekleideter Diener sein Ross am Zügel. Oben ein paar Wolken. Das ist alles und genug, die Geschichte zu illustrieren. Die Seiteneinfassung der Tafel geschieht wie beim Vittinghoff-Epitaph durch zwei in stumpfem Winkel anstossende, mit Wappen geschmückte Pilaster und durch zwei sich anschliessende, glatte, korinthische Säulen, die je einen aufgerollten Giebel und über dem weit ausladenden Gesimse ein von Engeln gehaltenes Wappen tragen. Über dem Ganzen erscheint ebenfalls wie beim Vittinghoff-Epitaph eine hohe Attika mit bewegter Abschlusslinie und übereckgestellten, sich nach unten hin verjüngenden Eckpilastern. Unten eine von zwei grossen Adlern an dicken Blumenguirlanden gehaltene Kartusche. Auf der Attika noch eine Reliefdarstellung, Gott Vater mit der Weltkugel und Christus mit dem Kreuze auf Wolken gegenübersitzend. Den obersten Abschluss bildet die Taube des heiligen Geistes umgeben von einer Strahlenglorie. Daneben lagern zwei weibliche Tugenden. Das Ganze macht einen nüchternen, trockenen, wenig sympathischen Eindruck. Die Inschrift auf der Kartusche lautet: „Revimus et periltris Dominus Dque Theodorus Antonius liber Baro de Velen natus ex arce Velen Cathedralium Ecclesiarium Monasteriensis et Myndensis Respective Electus, praepositus et Canonicus Capitularis Celsissimi principis conciliarius intimus dominus in Schonefleth. 3tia. 8bris. Aō. 1700 in arce Velensi pie obiit."

Weiterhin seien genannt die etwa dreiviertel lebensgrossen Holzfiguren auf dem Schalldeckel der Kanzel in der Gymnasialkirche zu Münster, Bischofs- und Heiligengestalten in der üblichen Auffassung und Charakteristik, wie sie Gröninger und jene Zeit überhaupt zu bilden pflegte, sodann die Bischofsgestalt in Sandstein auf dem Ludgerus-Brunnen zu Billerbeck, die kleine, an den heiligen Franziskus Xaverius am Vittinghoff-Epitaph erinnernde Heiligenfigur von Holz in der Sammlung des Münsterischen Kunstvereins und zwei Darstellungen der Kreuztragung Christi, eine auf dem Kirchplatze zu Freckenhorst, die andere in der Kirche zu Emsdetten. Beide durch die charakteristische Gewandbehandlung mit den tief unterschnittenen Faltenzügen und den flachgedrückten Ärmeln als

Gröningerisches Werkstattgut gekennzeichnet. Die erstere, lebensgross und in Sandstein gearbeitet, zeigt den Heiland, wie er unter der Last des schweren Kreuzes auf das linke Kinn gesunken ist und sich mit der rechten Hand auf den Boden aufstützt, indem er den Kopf mit den langen Locken erbarmenflehend dem Beschauer zuwendet; die andere Darstellung zeigt den Heiland noch nicht zu Boden gesunken, aber unter der schweren Last gebückt dahinschreitend, während ein kleiner, nackter Engelknabe mit schmerzvoll verzogenem Gesichtchen ihm das Kreuz am untern Ende tragen hilft. Die Figuren sind nur halblebensgross, durch spätere Polychromie entstellt und stehen auf einer Konsole mit der Jahreszahl 1723. Christi Kopf ist unschön verzerrt, seine Haltung und Bewegung eckig und ungeschickt.

Weitaus besser ist dagegen in derselben Kirche zu Emsdetten ein etwa 1 m hohes, auf einer Konsole an der gegenüberliegenden Seitenwand stehendes Figürchen des heiligen Pankratius in eng anliegendem Lederkoller und malerisch umgelegtem Mantel, dessen Zipfel in der bekannten Weise gegen das vorgestellte linke Bein zurückflattert. Beide Beine sind nackt, die Füsse mit Sandalen bekleidet, die ganze Haltung von ausserordentlichem Schwung des Linienkonturs. Auch dieses Figürchen ist neuerdings recht schlecht polychromiert worden.

Schliesslich beansprucht auch noch eine kleine, oben abgerundete etwa 1,20 m hohe Relieftafel mit der Darstellung der Himmelfahrt Mariä, die sich an der nördlichen Seitenschiffwand der Überwasserkirche zu Münster befindet, den Namen einer Gröningerischen Werkstattarbeit. Sie zeigt in der unteren Hälfte den Kreis der Jünger, die sich zum Teil über das Blumenwunder im Sarge in Staunen ergehen, zum Teil der entschwebenden Gottesmutter nachschauen. Es sind meist alte, verwitterte Gesichter mit scharfgeschnittenen, bärtigen Köpfen, schmalen, knochigen Händen und charakteristischer Gewandbehandlung. Zwei, darunter Johannes, knien vorne vor dem Sarge, einer stemmt mit beiden Händen den Deckel hoch, ein anderer greift mit der Hand hinein, als wolle er sich durch die Berührung von der Realität der Blumen überzeugen. Oben schwebt Maria mit faltigem, langen Kleide, die Hände über der Brust gekreuzt, auf einer von Cherubimköpfchen getragenen Wolke zum Himmel empor. Zwei grossbeschwingte Engel in langen Kleidern zu ihren Seiten und zwei kleinere Kinderengel zu ihren Häupten bilden ihre Begleitung. Den wolkigen Grund füllen allenthalben angebrachte Cherubimköpfchen.

Hiermit hätte ich die Besprechung der mir bekannt gewordenen Werke der Gröningerschen Künstlerfamilie zu Ende geführt. Ich hätte

nunmehr noch für etwaige Fehler, die bei einer derartigen Arbeit, wie der vorliegenden, die sich zum ersten Male mit einem Stoffe beschäftigt, der bislang ganz unbekannt war, kaum zu vermeiden sind, um gütige Nachsicht zu bitten. Jedenfalls hoffe ich, meine Absicht, den Gröningern einen Platz in der deutschen Kunstgeschichte zu erwerben, erreicht zu haben.

Anhang.

Geburts- und Lehrbrief Gerhard Gröningers.[1])

Wir Schultheiss, Bürgermeister und Rat zu Paderborn bezeugen hirmit, dass der erbar und kunstreicher Gesell Gerhardt Gröninger statuarius, weiland Gerdten Gröningers selig unseres gewesenen Mitbürgers ehelicher Sohn, durch seiner anbewandte Freunde uns mündlich zu erkennen geben lassen, welcher gestalt er, Gerhardt Gröninger, uf seine gelernte Kunst sich an andere Örter begeben und sich vermutlich in der Stadt Münster ehelich, bürgerlich niederlassen werde mit fleissiger Bitt, weil ihme zu dero Behuf nicht allein seiner ehelichen, freien Geburt, Wesens, Wandels und Abscheidens, sondern auch seiner gelernten Kunst Schein und Beweis zu haben, vorzulegen und sonsten seiner Notdurft nach zu gebrauchen von nöten, der erbar, vornehme und kunstreiche M. Engelberten Marquartt Goldschmid, Martin Klockener, Gerdten Benecken und M. Henrichen Gröninger, bei welchem er seine Kunst gelernt, die uns hirzu sonderlich namhaft gemachet, vor uns citieren zu lassen, sie vermittels ihren Eiden, was ihnen von seiner ehelichen, freien Geburt, auch wie er sich verhalten und abgeschieden, auch seine Kunst gelernet, aidlich zu befragen und ihnen darüber schriftlich Urkund in probanti forma mitzuteilen unbeschwert zu sein. Wann wir nun ihme in sothanem, seinem ehrlichen Suchen billig und gerne willfahret, als haben wir daruf vorbenennte vier Personen vor uns persönlich zu erscheinen und die lauter Wahrheit, was ihnen von diesen Dingen bewusst, zu sagen und zu berichten erfordern lassen, welche denn daruf alle bei ihren Eiden, die sie deshalben wirklich prästiert, öffentlich, ausgesagt und bekundschaft, dass gedachter Gerdt Gröninger von erbaren, frommen, aufrichtigen und unberüchtigten Eltern und christlichen Eheleuten nämlich gedachten Gerdten Gröninger selig seinem Vater und Engelen Harbrink seiner Mutter, unsern Mitbürgern und Bürgerschen allhir, neben andern Kindern durch Gottes Segen, ehelich, frei, echt und recht, niemands mit Leibeigenschaft verwandt, geboren, erzogen und seine Kunst bei ihme M. Henrichen Gröninger seinem eheleiblichen Bruder voll gelernet und die versprochene Lehrjahren gebürlich ausgehalten, Ursache ihres Wissens, dass sie gedachte Eheleute, seine Eltern, lange Zeit wohl gekannt und mit ihnen respective zu Amt gesessen, solches also belebt, erfahren und sich allhir notori und stadtkundig sei, hab sich auch der Gesell die Zeit seines

---

1) Stadtarchiv Münster. XI, 177. b. Kopie.

Hirseins, ehrlich, fromm und aufrichtig, wie sie niemals anders gehört, verhalten, und sei mit gutem Willen von hir abgescheiden, also, dass er billig so wohl wegen seiner ehelichen, freien Geburt, als wohlgelerneter Kunst, zu allen ehrlichen Ämtern seiner Kunst und Stand gemäss billig befordert und aufgenommen werde. Wann uns nun mehrenteils solches selbst also bewusst, als geben wir ihme Gerhardten Gröninger seiner ehelichen, freien, untadelhaften Geburt, Herkunft, ehrlichen, christlichen Lebens, Handels und gelernter Kunst, vermöge obberurter, eidlicher Kundschaft hirmit genugsam vollenkommen Zeugnus, und gelangt demnach an alle und jederen, denen dieser unser offener Brief vorkommt und damit ersucht werden, nach eines jeden Standes Gebür, bevorab die ehrenfesten und wohlgelehrten, ehrsamen, wohlweisen und vorsichtigen Herrn Bürgermeisteren und Rat der Stadt Münster, unser günstige, gute Freunde, unsere dienst- und freundliche Bitt, diesem allem nicht allein vollenkommen Glauben zuzustellen, sondern auch gedachten Gerhardten Gröninger dieser ehrlichen Zeugnus wirklichen geniessen und gedeiliche Beforderung wiederfahren zu lassen. Solches sein wir in gleichen vorfallender Gelegenheit zu beschulden erbietig. Geben unter dieser Stadt grossem Insiegel den 31. Dezembris Anno 1608.

Liste der Gläubiger aus dem Iudiciale Protocollum de anno 1638.[1])

In Entäusserungssachen M. Gerhardten Gröningers Behausung und Gütern ist pro ordinis dieser Bescheid, dass

1) Der Herr Commendator oder Balinus zu St. Joan kraft documenti publici sub sigillo iudicis cum hypotheca wegen einer Mark jährlichs von achtzehen Marken Capitals, der Zeit in der Stadt Münster gebig, de dato 1469 crastino Philippo et Jacobi, gradu primo zu setzen.

2) Dominus Bursarius der Vikarien trans aquas wegen eines gulden Gulden kraft documenti sub sigillo domini officialis cum hypotheca von dem Jahre 1516, sabbati post conversionis S. Pauli; gradu 2.

3) Die Armen zum Busche wegen jährlichs sechs Schillingen cum hypotheca publica kraft registri, deren das älteste ist von dem Jahre 1541; gradu tertio.

4) Die Jungfern zum Hofringe kraft registri von dem Jahr 1554 cum hypotheca publica wegen 3 Schilling Ostern und 3 Schilling St. Michaelis; gradu 4.

5) Die vicarii ad St. Lambertum wegen jährlichs eines Reichstalers kraft registrorum, deren das älteste von dem Jahre 1557 cum hypotheca restanti et hypotheca; gradu 5.

6) Die provisores des Gotteshauses kraft Registeren, deren das älteste ist de anno 1557, wegen einer Marken Goldes; gradu 6.

7) Temmo Mandt custos veteris ecclesiae, wegen eines Goldgulden jährlichs kraft Registeren, deren das älteste ist anno 1600; gradu 7.

---

1) Stadtarchiv Münster. Original.

8) Hans Lacke des Sohnes Sohn kraft chirographi unter weiland Hansen Lacken und dessen Hausfrauen der Eltern Hand, obwohl absque hypotheca, dennoch ante debita Gröningers uti debitum praedecessoris zu beobachten de anno 1608 den 9. Januari; gradu octavo.

9) Georg Klute wegen promittierten Brautschatzes kraft übergebener Urkunden vom seligen Hans Lacken und dessen Hausfrauen, unterschrieben vom Jahre 1609 den 28. Januari, ratione tacita hypotheca, dieweil expressa allhie nicht erfunden wird, so auch in bonis promittentis dotem stattfindet per Baldum Novellum in tract. de dote et eius privilegiis part. 6. privilegio 7. num. 1.; gradu 9.

10) Noch die Armen zum Busche wegen 2o Reichstaler summa capitalis cum interesse, wofür sich Gröninger verbürget von dem Jahre 1614 den 2. Dez. cum hypotheca publica; gradu 10.

11) Fraternitas S. Catharinae virginis wegen jährlichs dreier Reichstaler kraft Registeren, deren das älteste, so ad acta gebracht, ist vom Jahre 1617 cum hypotheca; gradu 11.

12) Die Provisoren Bispings Armen-Hauses wegen einhundert Reichstalern neben dem Interesse kraft Notariatscheins cum hypotheca publica de anno 1622 den 6. Decembris; gradu 12.

13) Bernhardt Burman wegen 200 Reichstaler neben dem Interesse kraft sigilli d. officialis cum hypotheca von dem Jahre 1623 den 4. Juli; gradu 13.

14) Die Armen am Buddenturm wegen hundert Reichstaler in capitali cum interesse kraft habenden Notariatscheines cum hypotheca von dem Jahre 1623 den 21. Oktobris; gradu 14.

15) Der Herr Probst ad St. Aegidium wegen fünf Ortgulden, davon das Kapital 25 Goldgulden kraft hypotheca publica per documentum d. officialis von dem Jahre 1624 die quinto post Blasium; gradu 15.

16) Johann Mensing wegen hundert Reichstaler neben dem Interesse kraft Notariatscheins cum hypotheca publica von dem Jahre 1624 den 8. Augusti cum adiuncto documento cessionis; gradu 16.

17) Weiland Hermann Heerden procuratoris nachgelassener Erben wegen 200 Reichstalern geleisteter Wahr-Bürgschaft vor Jungfern Anna Seeligkeit kraft documenti publici de anno 1625 den 9. Marti; gradu 17.

18) Noch obgemelter Herr Commenthur kraft documenti notarii Henrici Vischer cum hypotheca publica wegen 500 Reichstaler Kapitals cum interesse von dem Jahre 1625 den 7. Novembris; gradu 18.

19) Johann Kannegiesser wegen 400 Reichstaler in capitali neben dem Interesse kraft instrumenti publici cum hypotheca de anno 1626 den 23. Januarii; gradu 19.

20) Gerdt Brochtrup wegen 117 Reichstaler kraft Notariatscheins cum hypotheca de anno 1627 den 10. Februarii; gradu 20.

21) Der Herr Eleemosynarius Holtrup kraft Notariatscheins cum hypotheca publica von dem Jahre 1627 den 10. Juli wegen 400 Reichstaler neben dem Interesse; gradu 21.

22) Berndt Burman wegen 150 Reichstaler capitalis neben dem Interesse kraft Notariatscheins cum hypotheca von dem Jahre 1627 den 1. Octobris; gradu 22.

23) Noch obgemelter Burman wegen einhundert Reichstaler kraft Notariatscheins cum hypotheca et documento cessionis de anno 1627 den 19. Septembris; gradu 23.

24) Anna Seeligkeit kraft Notariatscheins cum hypotheca wegen 200 Reichstaler cum Interesse von dem Jahre 1628 den 9. Martii, salvo, was a tergo daruf bezahlet zu sein erfindlich; gradu 24.

25) Die armen Waisenkinder wegen 300 Reichstaler kraft Notariatscheins von dem Jahr 1629 den 16. Juli cum hypotheca; gradu 25.

26) Konrad Schmedding wegen 150 Reichstaler in capitali neben dem Interesse kraft Notariatscheins und Cessionsbrief cum hypotheca von dem Jahre 1630 den 31. Oktobris; gradu 26.

27) Johann Hense kraft documenti publici cum hypotheca von dem Jahre 1631 den 24. Monats Juli wegen 220 Taler capitalis cum interesse; gradu 27.

28) Johann Werneke wegen 42 Reichstaler cum interesse kraft hypotheca publica von dem Jahre 1631 den 9. September; gradu 28.

29) Dietrich Kördingh wegen 203 Reichstalern 24 Schilling kraft Notariatscheins von dem Jahre 1631 den 10. September cum hypotheca publica; gradu 29.

30) Bernardt Langen kraft Notariatscheins cum hypotheca von dem Jahre 1633 den 10. Augusti wegen 70 Reichstaler neben dem Interesse; gradu 30.

31) Herr Wilhelm von Höseden wegen 200 Reichstaler in capitali cum interesse kraft Notariatscheins cum hypotheca von dem Jahre 1633 den 22. Dezember; gradu 31.

32) Heinrich Veltvisch wegen 100 Reichstaler neben dem Interesse kraft Notariatscheins de anno 1634 den 26. Juni cum hypotheca; gradu 32. Noch selbiger Heinrich Veltwisch als Bürge für Gröninger an Arnold Mastebrock kraft Notariatscheins sub hypotheca de anno 1634 den 26. Juni wegen 156 Reichstaler; gradu eodem.

33) Noch Herr Wilhelm von Höseden wegen 150 Reichstaler nebst Interesse kraft Notariatscheins cum hypotheca von dem Jahre 1635 den 13. Januar; gradu 33.

34) Bernardt Burman wegen 50 Reichstaler kraft privati chirographi der seligen Witiben weiland Hansen Lacken cum hypotheca de anno 1619 den 30 Aprilis; gradu 34.

35) Noch der Herr Komthur zu St. Johann vegen 500 Reichstaler summa capitalis wegen nicht gelieferter Arbeit, nebst für hundert pro interesse fünf zu rechnen, kraft privati chirographi cum hypotheca privata von dem Jahre 1622 den 16. Septembris; gradu 35. Jedoch könnte des secretarii Hollandt Signatur, dass solches chirographum gerichtlich präsentiert, demonstrirt werden würde, daselbig von dem Dato an pro publico documento zu halten sein und demnach weiter ergehen, was recht ist.

36) Herr Johann Hannasch wegen 73 Reichstaler kraft chirographi cum hypotheca et brachio von dem Jahre 1631 den 25. Aprilis; gradu 36.

37) Heinrich Stille wegen 160 Reichstaler kraft chirographi cum hypotheca de anno 1635 den 28. Aprilis; gradu 37.

38) Heinrich Oldensell wegen 87 Reichstaler noch wegen 30 Reichstaler jährlichs in zween Jahren ihm des Jahrs zu geben kraft privati chirographi cum hypotheca von dem Jahre 1638 den 29. Martii; gradu 38.

Wie denn wir setzen hirmit: Diese nachfolgenden aber inter personales creditores zu referieren Johann Hense wegen 12 Reichstaler kraft libri rationum absque hypotheca, Johann Werneke wegen 28 Reichstaler, Hermann Rölingk wegen 25 Reichstaler 13 Schilling 6 Pfennige kraft Rechenbuchs absque hypotheca, Die Vormünder weiland Herrn Bernhardten Uphausens unmündigen Kindern kraft brachii von Herrn Doctor Johan Römer Richtern zur Pfändung erhalten wegen 112 Reichstaler und 27 Schilling de anno 1624 den 8. Aprilis, Herr Wilhelm von Höseden wegen 50 Reichstaler kraft privati chirographi absque hypotheca, Hermann Overkamp, custos ad St. Lambertum, wegen eines Lichtes von 2 Talern 14 Schilling, so Gröninger zu Ehren unser lieben Frauen in der in Lambert gelegenen Kapelle in die Clementis zu verbrennen bei ihm bestellen lassen, noch Burman wegen an Wilhelm Spannagel für Gröninger bezahlten 25 Reichstaler cum interesse et expensis kraft Vertrags von dem Jahre 1631 den 17. Juli absque hypotheca, Katharina Lindemanns wegen 45 Reichstaler verdienten Lohns.

Dann ist wider die elterlichen Creditoren, so viel deren in der wegen Johansen Krosses und Georgen Kluten den 8. Martii laufenden Jahres übergebener Schrift designiert worden, specialis denuntiatio erkannt. Ferner ist dem discusso Gröninger seit 14 Tagen profigirt, bei seinem Aide dieselbe zu specifizieren, so bei währender Discussion nichts ausgebracht, oder eingepfändet und dadurch andere Creditoren vorgegriffen. Als auch Johannes Meinerts Notarius in seiner den 12. Aprilis produzierter Schrift übergeben, dass der Apothecarius Wernekink, wie auch Johannes Wilkinghoff, als Erbe Elbrachts, sichere, köstliche Sachen und mobilia bei währender Diskussion eingepfändet, den Creditoren aber zu Nachteil, ist der Bescheid, dass das membrum decreti denselben zugestellt werden solle, gestalt innerhalb 14 Tagen sich hierüber zu erklären, sonsten in contumaciam des weiteren Anrufen ergehen soll, was recht ist.

Johann Blume wegen 70 Reichstaler. Jdem wegen 27 Reichstaler kraft zweer Handschriften absque hypotheca. Noch derselbige wegen gelehnten Geldes von 13 Reichstalern, 19 Schilling, 4 Pfennigen absque hypotheca, jedoch da ferner er innerhalb 14 Tagen, so ihm dazu hirmitp rofigiert, de veritate huius debiti der 13 Talern producieren wird. Die Herrn Executoren weiland Herrn Wilhelm von Elverfeldt wegen 300 Reichstalern in zween Chirographis, so beneben einem Recesse übergeben, solche Chirographa aber, diweil absque hypotheca erfunden worden, seind hirmit inter personales creditores referirt. Jedoch würde aus den Rechten bewehnt werden können, dass in diesem Fall, wegen zu behuf einer Kirchen oder Gotteshauses oder sonsten ad piam causam vertraueter Arbeit aliqua hypotheca

tacita praerogatim in bonis artificis (wie in causis administratorum pauperum pupillorum ex aliorum locorum priorum dasselbig unstrittig) Platz habe, davon gleichwol dieser Sachen Referens zweifelt, solches gehört werden, dennoch nach laut berurten Recessus ferner ergehen solle, was recht. Ehrengemelten Herrn Executoren gleichwol gegen Lucasen Cluten der zweier Seulen halber hierdurch nichts benommen, wie denn wir setzen und referieren respective kraft dieses. Endlich als Herr Johann Meinertz Licentiat den 6. Novembris des Jahres 1637, anstatt der Witiben Schenkink als dern Erb eine Recognition ohn Unterschrift und Namen des Notarii übergeben lassen, ist ihm seit 14 Tagen Amts halben profigirt, zu berichten, welcher gestalt eine solche Recognition, nichts weniger pro publico documento zu halten, ergeht demnach circa reductionem suo gradu et loco ad ordinem, was recht ist. Da ferner aber einer oder anderer wider diese Ordnung zu excipiren gemeint, soll ihm dazu Zeit dreier Wochen exclusis feriis präfigirt und allen nicht Erscheinenden ein ewig Stillschweigen hirmit eingebunden sein.

Schreiben Gröningers an den Stadtrat von Münster wegen seines Prozesses mit Johann von Bocholt.[1])

Als wir Untenbenennete jüngster Tage zu Verrichtung unserer Geschäften über den Markt kommen und hieselbsten von ungefehr den neu angefangenen Bau der Wagen aufsetzen gesehen, haben wir allein aus sonderlicher Affektion und Liebe gegen der Architektur, nicht im Gemüt und Meinung das Geringste zu lästern und cavillieren, gut und freundlich gefragt, was doch dasselbe für ein Werk oder Columna, deren den fünf in der Architektur gefundenen und aus der Geometria oder Durchschneidung der Linien herkommen, auch zu allen, sowohl groben, als zierlichen Gebäuen können und müssen gebraucht werden, einhals hernach gemelter Autoren hinterlassenen Schriften, als columma Tuscana, Dorica, Jonica, Corinthia und Composita, sein sollte, ist uns von M. Johann Bocholt unserm Amtsgenossen zur Antwort worden, es sollte columna Dorica oder opus Doricum sein. Darauf wir ihm bescheidentlich begegnet, es könnte dafür keinerlei Weise passieren, wie wir aus hochverständiger Meister der Architektur Schriften und Büchern augenscheinlich geliebt's Gott ihm dartuen und beweisen wollten, und also ohne Zanken, Schelten, Anzipften oder sonst einzig ärgerlich Wesen vielweniger eines ehrbaren Rates Arbeit und Werk schmähend oder vernichtigend von einander geschieden. Folgend aber sind wir für einen ehrbaren Rat dieserhalb (zweifelsfrei aus unrichtigem und zu wild geschehenem Anbringen) obgeladen; daselbsten Ich Melchior Kribbe erschienen und Ich Gröninger zum irsten Mal nicht einheimsch gewesen, fürtens aber untertänig dem Rathause mich präsentiert, aber nicht gehöret, dennoch beide in zwanzig Reichstaler Straf condemniert und fällig verurteilt worden. Wann aber grossgemelte, gebietende Herrn wir uns im geringsten nicht zu bedenken

1) Stadtarchiv Münster XI. 177. b. Original.

wissen, dass wir in einigen Stükken gegen einen ehrbaren Rat jemalen gefrevelt, oder auch zu einiger Straf pflichtig seien, indem wir das, was von uns geredet, der Kunst und Architektur zu Lob, im geringsten aber nicht zu Verachtung eines ehrbaren Rats-Gebäudes gedeutet haben, dass wir billig mit dergleichen schweren, unverdienten Geldstrafen nicht belegt worden sein sollten, und dass das aufgesetzte Werk und Neu-Gebäu der Wagen mit den dorischen Säulen oder Columnen in der rechten Maas, Form, Proporation und Symetrie (M. Bocholts Angaben nach) nicht reinlich und gleichförmig sei, ist aus dem Vitruvio Lib. 4 cap. 1, Glicinio Atheniensis, (?) Plinio lib. 36, c. 22, Michaele Anglo Bonarota[1]), Jacobo Barot[2]), Cneio Bramante[3]) und Sebast. Serlio[4]), welche alle die fürnehmsten Architektur-Meister unter den Griechen und Italienern gewesen, wie auch unter den Deutschen, da vielleicht M. Bocholt die andern unbekannt sein, aus Hansen Blum von Zürich[5]) und andern, unterschiedlich der Längde halber allhie ausgelassen, so von der Architektur mit vieler Kaisern und Königen gnädigster Approbation geschrieben, mit mehren zu ersehen ist.

So seind wir auch des untertenigen Erbietens, uns in diesem Fall zweier der Architektur erfahrener Meister, welche M. Johann von Bocholt von Köln oder anderswo abzuförderen gefallen wird, iudicio und sententiae zu unterwerfen; und da dieselben uns zuwider hoc novum opus ad proportionem columnae Doricae efformatum et continuatum esse approbieren können, sein wir erbietig, ihnen ihre angewandte Kosten, Mühe und Arbeit auch alle Versäumnus zu erstatten, dessen wir gleichfalls von M. Johann Bocholts erwarten und dafür gute Kaution und Sicherung hiemit von ihm begehren.

Diesem nach ist an Ew. ehrn. hochgelehrten, achtbaren Herrn unser untertänig Begehren, dieselben günstiglich geruhen wollen, dieser Sachen Beschaffenheit und unsere Unschuld einem ehrb. Rat unserer grossgebietenden Herrn fürderlichst fürzubringen, damit wir, in Betrachtung unseres rechtmässigen Erbietens, von der hohen anbetraueten und unverdienten Geldstraf verschont bleiben, und da M. Johann Bocholt etwas auf uns in Amtssachen zu sprechen hätte, vor Ew. ehrn. hochgel. achtb. und gr. als Alter und Meisterleute, dahin solche Gebrechen gehören, selbige rechtlicher Gebühr nach verfolgen möge. Solches, nebendem der Billigkeit gemäss, sind wir es sowohl um einen ehrb. Rat als Ew. ehrn. hochgl. achtb. und gr. in Untertänigkeit zu schulden erbietig. Gegeben Münster den 27. Juli 1615.

Ew. ehrw. hochgel. achtb. und fürsich. untertänige, gehorsame Zunftgenossen des Steinhaueramts M. Gerhardt Gröninger. M. Melchior Kribbe.

---

1) Michelangelo Buonarroti.

2) Gemeint ist: Giacomo Barozzi gen. Vignola. Er schrieb: Regola delli cinque ordini d'Architettura..

3) Gemeint ist: Donato d'Angelo gen. Bramante.

4) Seb. Serlio schrieb: Libri dell'Architettura.

5) Hans Blum aus Lohr am Main schrieb 1567 ein seiner Zeit viel verbreitetes Buch über die Säulenordnungen.

Schreiben Gröningers an den Stadtrat in seinem Prozesse mit dem Bildhauergesellen Wilhelm Richter.[1]

Grossbietende Herrn. Meine jüngst hier getane Klage zu verifizieren, übergebe ich folgende Positional-Artikel mit der Zeugen Namen, bittend, dieselben fleissigst darüber zu examinieren und all zu committieren.

1. wahr, dass Wilhelm Richter von Bielefeld jüngst hier auf Petri- und Pauli-Tag wegen sonderlichem, strafbarem Excess vor dem Steinhaueramt zum Brüderen allhier beschieden worden.

2. wahr, dass er von beiden Gildemeistern deshalben verbis corrigiert worden und Abtrag zu machen ermahnet.

3. aber wahr, dass er mit seinem Degen wider Amtsgebrauch vor der Gildemeister-Tafel gestanden und gesagt, er fragete nichts nach dem ganzen Amte und das (ein Knippchen schlagend) wäre für die Gildebrüder alle.

4. daher wahr, dass der Gildemeister Gröninger billig commoniert und gesagt, er merke wohl, es wäre noch Bengels-Werk.

5. darauf der gem. Wilhelm Richter herausgefahren und gesagt, er hätte sein Handwerk redlicher gelernet als Gröninger, und wenn seine Gröningers Gesellen auf andere Orte sich in Arbeit begeben, alsdann würden dieselben gestrafet, dass sie bei Gröninger hätten gearbeitet.

6. wahr, dass er Wilhelm dabei auf den Degen geschlagen und sonst in dem Kloster dermassen Unlust und Mutwillen getrieben, dass der Herr Guardian und Konventale dazu kommen müssen und sich des Mutwillens heftig beklagt.

M. Heinrich zum Hülse, Johann Strassburg, Gerhard Brochtrup,
B. Herwichmann .... Gerhard Gröninger statuarius.

Richters Gegenbericht zu Gröningers vorstehendem Schreiben.[2]

1. wahr, dass Richter ein Bildhauergeselle und bei Melchior Kribbe eine Zeitlang gedienet hat.

2. wahr, dass selbiger von Kribbe ab zu Johann tho Borkholt sich in Dienst begeben.

3. wahr, dass, als solches geschehen, der Steinhauergildemeister ihm bei Pön 2 Tonnen Koyts ansagen lassen, er solle wandern, oder sich wiederum in vorigen Dienst begeben.

4. wahr, dass der Gildemeister auch Johann tho Borkholt gebieten lassen, gem. Gesellen zu dimittieren bei Pön 2 Tonnen Koyts.

5. wahr, dass der Gildemeister wegen solcher Gebrechen das Steinhaueramt vor einigen Tagen zum Brüderen berufen und obgem. Gesellen vor sich beschieden.

---

1) Stadtarchiv Münster. XI. 177. b. Original.
2) Stadtarchiv Münster. XI. 177. b. Original.

6. wahr, dass zum Hülse[1]) ihm gesagt, er solle wandern, oder in den vorigen Dienst zurücktreten.

7. wahr, dass er geantwortet, wenn es Brauch sei, wolle er wandern; aber den Gebrauch liessen sie bei ihm anfangen.

8. wahr, dass Gesellen da, die von einem Meister zum andern sich begeben.

9. wahr, dass Gerhard Gröninger alsbald den Gesellen geduzet und gesagt, ich merke wohl, es ist Bengels-Werk, weisst du, was hier bräuchlich ist; du musst hier Recht holen und nicht bringen. Was stehest du hier struntzen mit deinem Degen, ich habe dich wohl eher allhier mit dem Degen gesehen.

10. wahr, dass bei den Bildhauern bräuchlich, wenn sie ihre Lehr der Gebühr nach ausgedienet haben, dass alsdann der Lehrmeister dem Jungen eine Maultasche und Degen giebt, mit Ehren zu tragen, zur Anzeig, dass er ausgelernet habe und ein Geselle sei.

11. wahr, dass an vielen Örtern in Deutschland bräuchlich, wenn die Bildhauergesellen ungefähr auf Gassen gefunden werden ohne Degen, dass sie Strafe dafür geben müssen.

12. wahr, dass zur Zeit, als er geduzet und geschmähet worden, er nicht länger ihm unterworfen gewesen.

13. wahr, dass derowegen der Geselle den Gröninger wohl wiederum geduzet und ihm gesagt, was mangelt dir auf meinem Degen, den hat mir mein Lehrmeister gegeben, den mag ich mit Ehren wohl tragen, auf das Gefäss geklopfet und gesagt, hast du Fugen dazu, so nestle mir den Degen ab.

14. wahr, dass er verwirrt gewesen und gesagt, fünf Schnitzler sollten ihn nicht aus Münster bringen.

15. wahr, dass die Gildemeister ihn wieder eingefordert.

16. wahr, dass zum Hülse ihn auch angefangen zu duzen.

17. wahr, dass er gesagt, sein Meister habe ihm verboten, bei Gröninger zu arbeiten.

18. wahr, dass Gröninger darauf geantwortet, so möge dein Meister ein Schelm sein und du auch.

19. wahr, dass er gesagt, dass Gröninger bei den Ämtern und Gilden und unter den Bildhauern nicht für einen rechtschaffenen und redlichen Meister gehalten werde.

20. wahr, dass er gesagt, Gröninger könne nicht beweisen, dass er das Bildhauern anderswo, als bei einem selbstgewachsenen Meister habe gelernt.

21. wahr, dass Gesellen, so bei Gröninger gearbeitet, zu Bremen und Hamburg nicht zur Arbeit zugelassen worden, sie haben denn deswegen Strafe gegeben, diejenigen aber, so bei ihme gelernt haben, wurden plötzlich abgewiesen und können zur Arbeit nicht gestattet werden.[2])

1) Heinrich zum Hülse war ebenfalls Gildemeister.

2) Als Zeugen für seine Aussagen nennt Richter folgende Meister: Bernard thor Decke, Dietrich Enselt, Johann Borchhorst, Gerhard Offerbein, Bernt Lammers und in einem am 10. Juli noch besonders eingereichten Schreiben Johann tho Borkholt, Albert zum Hülse und Johann Wichmann.

Vertrag zwischen Gerhard Gröninger und dem Domkapitel wegen Verfertigung des Hochaltares im Dome zu Münster.[1])

Zu wissen, dass der erbar und erfahrener Gerhardt Gröninger Steinmetzgier und Bürger der Stadt Münster uf und angenommen hat eine neue Tafel oder Reliquiarium des hohen Altars der Kirchen zu Münster allerdings nach der rechten Kunst und Proportion zu machen und zu liefern aus dem allerbesten, druckenen und respective polyrten schwartz und roten Marmor, Alabaster und Münsterischen Baumbergerstein, alsolcher Gestalt, wie der Model oder Patron verfertigt, nach jeder Materie und Farb verzeichnet, und mit unserem Ingesiegel und seine des Meisters Hand gezeichnet und ihme zugestellt worden, dabei dann mit gedachtem Meister nachfolgende Punkten verglichen.

1. Die Altartafel soll von druckenem Baumbergerstein principalig, wie auch die Muscheln, das Vorderste aber von schwarz und roten Marmor auch Alabastert, gegossen und übergülden Kupfer und Silber gemacht werden, wie solches in der Model mit Literen A. Alabaster, B. Baumbergerstein, M-S Marmorstein-schwarz, M-R Marmorstein-rot, S. geschlagen Silber, G. Gold gezeichnet worden.

2. Den Baumbergerstein soll er an beiden Seiten und hinten mit schwarzer bestendiger Oelfarbe, gleich ob's schwarz Marmorstein were, vorhaupts aber mit blaer und anderen Farben bestendig anstreichen, wie solchs die Patron ausweiset.

3. Die Literen soll er ausetzen und übergülden.

4. Die Kapitelen soll er von guten Erz giessen, aber das Übergülden, vom Thumbcapitel bestellt, beköstigt, und aus dem Feuer vom Goldschmied gefertigt werden.

5. Zu den vier Evangelisten soll er vier Stationes machen und ledig lassen, auch unten für zwei Bilder anstatt der zwei Wappen gleichfalls Stationes machen, als für S. Agnes- und JNbild (?) dahin zu setzen.

6. Den Marmorstein soll er der Gestalt im Feuer polyrn und zurichten, dass er nicht schwitze oder feuchte.

7. Die Altartafel oder Reliquiarium soll nicht ein Strohe breit höher oder lenger gemacht werden, als neun und ein halben Fuss hoch und zwelf Fuss lang.

8. Der Meister soll und woll alle dazu gehörende Materialia an Baumbergerstein, Marmor, Alabaster, Erz zu den Kapitelen und Holz, wie solche Stücke am allerbesten im Römischen Reich zu finden, samt dem geschlagenen Gold, Olifarb und Anstrichen auch Gezeug und Instrumenten, ohne allen Zutuen und Hülf eines erw. Thumbkapituls, einkaufen, verschaffen, beibringen, polyren, schneiden, hauen und uf den Altar im Chor setzen, und in Anwesen erfahrener Meister (die wohlg. Thumbkapitul uf ihr Kösten beschreiben würde) ufrichtig und unstrafbarlich in klein und gross liefern, zu dem End dann der Meister auch versprochen und sich verbunden, der verglichener Model im geringsten, ohne wohlg. Thumbkapitels

---

1) Im Domarchiv zu Münster, Original.

schriftlichen Befehl überall nichts weiter oder geringer ab- oder zuzutuen, unter wess Pretext oder Vorgeben solchs auch geschehen möchte.

9. Und als selbige Altartafel mit doppelten holzernen Türen, davon der einwendigster aus Holz Historia S. Pauli auswendig eingeschnitten werden soll, so ist selbiger Meister auch einverdingt, dass er solche Türen, Seulen, Leisten und Werk respective aus druckenen Eichen- und Lindenholz, gleichfalls uf seine alleinige Kösten, artig, kunstreich schneiden, machen und fertigen soll nach der Form wie die Patron abgemalet, und die Türen aus Papier geschnitten und ihme zugestellt sein, dazu er Linden-Eichen- und ander nötig Holz, Nägel, Leim und was mehr dazu nötig, tuen, verschaffen und wie oben gemelt zugleich mit liefern solle, darein die vorderste Türe an der Altartafel mit eingedingt sein.

10. Das bei der Ufrichtung und Festung der Altartafel und Türe notdürftige Eisen, Blei, Stellholz und Kohlen nötig, selbig soll dem Meister von Seiten des Thumbkapitels verschafft werden.

11. Dann hat vielbesagter Meister Gerhardt Gröninger ferner gelobt und sich verpflichtet, diese Stein- und hölzene Arbeit ohne Verzug und alsbald für und an Hand zu nehmen und dieselbe a dato dieses innerhalb drei Jahre vollkommen und unstrafbar nach der Kunst der wahren Architektur und Proportion gefertigt und ufgesetzt zu liefern.

12. Wann die Altartafel ganz fertig, soll er dieselbe aneinanderlegen oder setzen, und soll alsdann durch eines erw. Thumbkapitels Deputierte und die sich dazu brauchen möchten, besichtigt und mit der Patron conferiert werden, und da etwas weiter der Form an Zierat ab- oder beizutuen Ihre Erw. befehlen möchten, solchs soll er Meister zugleich enderen, besseren und fertigen, auch anfenglich der Arbeit seine im Holz abgerissene Patron fürstellen, zu besichtigen.

Dass alle und jede oben spezificierte Punkten und was dazu gehöret und einem ehrliebenden Meister obliegt und gebühret bei seinem Leben oder, da er Tod's verfahren würde, von seinen Erben innerhalb gesetzter Zeit allerdings festiglich, aufrichtig, recht und redlich gehalten und zumal vollnzogen werden sollen, hat zuvorderst er Meister Gerhardt Gröninger Handfestung getan, sich mit selbst und seiner Hausfrauen Hand unterschrieben, und sich und ihre Erben festiglich verobligiert, versprochen und verbunden. Zu mehrer Festhaltung vorgem. Stück haben die ehrnachtbaren Wernerus Wernekingk Apotheker und Heinrich zum Hülse Bürger zu Münster, samt ihren Ehefrauen als gleich selbst Schuldnere ihrer ein vor all ohne Eusserung des Prinzipale, sich verobligiert und verbunden und ihre itz und künftige habende Erb und Güter in genere et in specie hiemit verhypoteziert, sich daran sowohl als an ihre Person durch welchem Richter und Obrigkeit, Christ und Weltlich wohlvermelte Thumbkapitels gefellig, allerdings zu erholen, bis daran dieser Vertrag zumal an des Meisters Seiten vollnzogen ist. Dawider sie keine Behülf der rechten Polizeiordnung Amts- oder Kunstgewohnheiten gebrauchen, schützen und schirmen oder sich dessen behelfen sollen noch wollen, zu dem End dann Fraue S. C. Velleano negst gnugsamer Erinnerung renunziert, und sich alle mit ihre Ehehausfrauen verbindlich unterschrieben.

Für solche seine des Meisters Kunst, Arbeit, Materialien, Botenlohn, dazu nötiger Instrumenten und Gezeug, selbig zu besserer und zu scherpter Ufrichtung und Lieferung, hat ein ehrwürd. Thumbkapitel zu geben und zu zahlen versprochen und gelobt zweitausend und einhundert Reichstaler und dann fünfzig Reichstaler für Weinkauf, jedoch dass dieselbe nach folgender Gestalt uf drei Terminen entrichtet und bezahlt werden sollen, als nemlich ietzo alsbald den dritten Teil und Weinkauf, dann über anderthalb Jahr den zweiten Teil, jedoch dass er alsdann erst erweisen soll, dass er fleissig gearbeitet habe und dann den Rest, wann er vollnkommen alles nach laut dieses Vertrags unstrafbarlich ufgesetzt und geliefert hat.

Dabei der Meister versprochen über vorgem. Sumb und Weinkauf durch sich oder seine Erben weiter nichts einem ehrwürdigen Thumbkapitel am Gelde oder Materialien anzugeben und zu begehren, es sei unterm Pretext, als ob er hiemit zu gering bedingt, einiges Unglücks, Krankheit oder unter wess Schein solches geschehen könnte.

Geschehen am 17. Mai Anno 1619.

Vertrag wegen Errichtung des Altars in der Kirche zu Westbevern.[1])

Zu wissen sei allen denen, welchen Contracts Schrift vorkommen wird, demnach weiland der wohlehrw. wohledle Herr Heidenrich von Lethmate Thumbdechant zu Münster Vorhabens gewesen, auch bereits versprochen gehabt, den hohen Altar in der Kerspils-Kirchen zu Westbevern zu erneueren lassen, aber vor Effectuirung dieser Zusage aus diesem Leben abgefurdert worden ist, dass wohlgem. Herrn verordnete Herrn Executorn dieses gottselige Vorhaben und Verheissung aus dem Überschuss der Verlassenschaft zu vollenziehen sich entschlossen haben und darauf mit M. Gerhardt Gröninger Bildhaueren und Bürgeren zu Münster um Machung und Verfertigung vorerwähntes Altars gehandelt und contractiert auf Condition und Gestalt wie negst unten folget:

Vorerst soll die ganze Altarstafel von gutem, reinen Altenbergerstein gemacht werden, welchen M. Gronninger beizubringen sich verpflichtet hat, wie gleichfalls notwendiges Holz zu zweien Flügel oder Türen, womit die steinerne Altarstafel nach Gelegenheit der Feste verschlossen oder eröffnet werden möge, und soll dies Holz nicht zu grün noch anderer Gestalt mangelhaftig sein.

Andere zu seiner Kunst und Arbeit erfurderte Sachen will vorgem. M. ebenmässig alle beischaffen, notwendiges Blei und Eisen allein ausgeschlossen, welche die Herrn Executoren über diesen Contract zu bezahlen eingewilliget haben. Die Höhe des ganzen Werkes soll nicht unter vier- oder fünfzehen Schuhe sein, die Breite nicht viel unter noch über sechs oder sieben Fuss, wie die Beschaffenheit des Orts solches erheischen wird, nach welchem sich hierin der M. zu richten wird haben.

---

1) Archiv des Hauses Loburg. Haus Langen. Akten in Nr. 37, 38.

Die vornehmste Historie in dem Baumbergerstein soll sein die Kreuzigung unseres Erlösers neben den prinzipalsten anderen Geschichten, so sich darbei zu getragen, als dass zwei Schächer auch am Kreuze hangen, ein Kriegsmann des Herrn Seite eröffnet, die Mutter Gottes und S. Johannes unterm Kreuze stehen, S. Maria Magdalena darunten auf ihre Kniee liegend, die Soldaten um die Kleider spielen und was sunsten das Spatium fassen will und die Historie auch Kunst dem Meister im Sinn geben mag.

Die andere Historie, oben vorgesehen, soll sein die Auferstehung des H. Christi vom Tode, auch in Baumbergerstein kunstlich gehauen.

Auf der obersten Spitzen soll ein holzener Bild in Gestalt des zu Himmel fahrenden Herrn Christi der Gestalt gemachet werden, dass es vermaug (?) gewöhnlicher Caeremonien obgem. Kerspels Kirchen zu sicheren Zeiten aufgesetztet und abgenommen werden könne.

Wenig unten auf bequemen Platzen sollen zwei Engeln, als die das Viri Galilaei gesprochen, gesetzet werden.

Etwas niedriger oben den Pilaren beiderseits einer von den zweien Apostelen S. Peter und Paul wird gemachet werden.

Was die Säulen, Gesimse, Bilder und sunsten die ganze Structur dieses Altars betreffet, hat M. Gronniger sich verobligieret, selbige nicht allein fest und bestendig, sondern auch nach aller rechtmessigen Proportion dergestalt zierlich und kunstig auszuarbeiten und zu verfertigen, dass kein Verständiger darauf mit Wahrheit soll zu sprechen haben.

Die beiden Flügeltüren sollen also angeordnet werden, dass man damit die steinerne Historie, wann man will, möge dichte und zierlich verschliessen können.

Inwendig sollen die beiden Flügel nach Vergleichung denen im Thumb zu Münster so auf dem hohen Chor, wie auch auf S. Joannis-Altar, fein geschnitzet werden, auf der, so an der rechten Hand kummt, die Geburt unseres Herrn, auf der anderen, an der linken Seiten, die Einsetzung des hochw. h. Sacraments der Historien nach zu folgen und zierlich auszuarbeiten, so viel die Capacitet der Orten zulassen wird; und hat sich der Meister fest und sonderlich versprochen und sich verobligiert an diesem Werk keine Arbeit noch Kunst zu sparen, damit dass S. Herrn Thumbdechant Gedächnis dadurch desto dauerhaftiger sei, und er der Meister selbst an seinem guten Ruhm nicht verschmälert werden möge.

Auf das dann die Verfertigung nicht lange verschoben werden möge, so hat M. Gerhardt Gronniger gutwillig von sich selbst zugesagt, welches auch alsbald von den H. Executoren acceptiert ist, dass er alles Steinwerkige negst vorstehenden Ostern jetz laufenden Jahres 1631 zu Westbevern in der Kirchen an bestimmten Ort ganz fertig und aufgerichtet liefern will.

Zu der Überbringung sollen ihme M. Gronniger notwendig erfurderte Spannen oder Fuhren geschafft werden.

Was sunsten die Aufrichtung angehet, will er Meister Gronniger selbige allerdings auf seine Kosten verrichten, ohne weitere Mühe und Unkosten deren Herrn Executoren, die Türen auch alsbald nach Ostern verfertigen,

und an das Altar, wie es sich gebührt, unverzüglich gleichfalls angemachet liefern.

Die erfurderte Stellung haben die Herrn Executoren auch zu verschaffen auf sich nehmen müssen, hat sich M. Gronniger darzu sich nicht veranlassen können.

Sonsten hat den H. Executoren obgem. M. Gerhardt Gronniger festiglich sich verpflichtet, wie er dann kraft unterschriebener Hand mehrere Versicherung tuet, diesen gemachten Contract unwidersprechlich zu halten und das angenommene Altar nicht allein der gemachter Patron und Nottul gemess auszuarbeiten, sondern auch nach Erforderung der Spatien, Historien und Kunst zu verbesseren und zu vermehren, angesehen alle geringe Sachen in der Patron und Nottul nicht mögen gefolget werden.

Und damit die H. Executoren wegen allerhand menschlicher Zufälle dieses Contracts halber desto bess möchten versichert sein, hat obgem. M. Gerhardt Gronninger und selbig Hausfraun für sich und ihre Erben zu wahrem Unterpfande gesetzet, wie sie dann kraft dieses Briefes setzen ihre eigentümliche Behausung gelegen an der Hörsterstrassen binnen Münster neben allen Pertinentien auch sonsten allen ihren beweglichen und unbeweglichen Gütern sich daran im Fall der Misshaltung zu erholen bester Gestalt, wiesolches wohlgem. Herrn Executoren belieben wird; zum Überfluss hat sich Bernhard Stwirk Stabträger auch zum Bürge für alles obgem. eingelassen. Hergegen haben obwohlgem. H. Executoren M. Gert Gronniger einmal für all zu geben und zu bezahlen versprochen zwei Goldgulden, drei Reichstaler zum Weinkauf und daneben dreihundert Reichstaler, womit alles obengem. allerdings soll richtig gemachet sein, und M. Gerhardt Gronniger noch die Seinigen einige weitere Praetension oder Anforderung seiner Arbeit halber nun jetz oder sonsten künftig Zeit sub quovis praetextu machen können. Alles ohne Gefährde und Argliste geschehen auf dem Thumbhof zu Münster in H. Henrich von Lethmate Hofe den 27 Januarii 1631 in Anwesend Bernhardt Stwirk Stabträgers und Henrichen Möte Schreibers des Hauses Langen.

Henrich von Lethmate als Executor und auf der anderen Herrn Executoren Belieben.

Dies oben Geschriebene bekenne ich M. Gerhardt Gronniger, Bildhauer also wahr zu sein. Urkund mit dieser meiner Hand.

Gertrud Lacken mein Hand.

Vertrag für den Altar der St. Johannes-Ordenskirche zu Münster.[1])

Zu wissen sei hiermit jedermänniglich, dass der ehrwürdig, wohledler und gestrenger Herr Eberhardt von Galen Johans-Ordens-Ritter Komthur der Baley Steinfurth und Münster bei dem ehrenhaften Meister Gerhardten Gröninger Bürger und Bildhauer zu Münster ein Epitaphium nachfolgender

1) Stadtarchiv Münster. XI. 177. b. Original.

Gestalt zu machen verdingt für tausend Reichstaler und Arbeitslohn und darob fünf derselben Taler zu Drankgeld für die Diener, von welchen tausend Reichstalern wohlehrenwehrter Herr Komthur nun alsbald zu Einkaufung darzu nötigen Alabasters und Marmorsteins und sonsten ad computum Herrn Gröninger einliefern und zahlen lassen fünfhundert Reichstaler neben der Diener Drankgeld, und nämlich nach perfektierter und aufgesetzter Epitaphio, der Rest nämlich fünfhundert Reichstaler. Dagegen denn vermelter Meister Gerhardt Gröninger angenommen und angelobt hat, auf seine eigenen Kosten, ohne einig weiteres Zutun des ehrw. Herr Comthur (ausgenommen Stellholz, Eisen und Blei) zu fertigen, aufzusetzen und innerhalb Jahrs nach ein Monat Zeits vor oder nach Unbefangen (?) in St. Johannes-Kirchen zu Münster perfekt zu liefern ein Epitaphium aus guten, aufgerichten, drügen Alabaster und Dinanter Marmorstein ohn Vermischung, unten und oben genügen andere Steine, als Baumberger und dergleichen, aushalb was von Baumbergerstein hinten zu gebrauchen von nöten, und das von zehen Fuss in alles in der Breite, fünfzehn Schuh aber in die Höhe in allen Massen, wie der abgerissen und beiderseitens unterschriebene Patron nachweist, von guter Architektur und kunstreicher Bildhauer-Arbeit nach der Art Corinthiae, jedoch dass das Cuschet (?) oder Sturmhut nicht auf dem Haupt, sondern zu den Füssen stehend, den einen Fuss dem Tüvelen auf die Kehlen, das Knie aber deme auf die Brust gesetzet werden, gleichwohl also, dass man das Tüvelen ganz sehen könnte, und ferner dergestalt, dass nach der Patron die Stücken so mit S. M. gezehenet aus schwarzem Marmor, so mit R. M. aus roten, so mit A. signiert aus Alabaster geschnitten oder gefertigt werden sollen, darbei denn eingedingt, er Gröninger ein schokirt Grosswappen neben vier kleinen Wappen mitten und auf allen vier Örtern auf dem Grabstein aus Baumbergerstein schnitten soll und dergestallt, dass man mit das hochwürd. heilige Sakrament darüber unbefahret gehen könnte, welche hernacher aus Metall-Kanonen gegossen und dem Grabstein eingefüget werden; dagegen dann ihr gestrengen vielehrenw. Gröniger alle Alabaster und Marmorstein, so er zum ersten Epitaphio von nöten, von Greffen (Greven ?) auf Münster führen zu lassen versprochen, und dass er Gröninger diese Arbeit nach der Kunst und Architektur gegen Erlegung vereinbarter Pfennige obberurter Massen in's Werk richten, fertig liefern und einwendig obenspecificierter Zeit mit der göttlichen Hülfe aufsetzen solle und wolle, mit der ausdrücklichen Condition, dass zuvor in Gröningers Behausung zusammengelegt, besichtigt und mit der Patron und Nottul möge conferiert werden, dafür er denn alle seine rörige und vorige und jetzige und zukünftige Hab und Güter verunterpfändet, dergestalt, da durch Gottes Vorsehung er Gröninger krank, auch mit Tod abgehen würde, soll die Frau, Erben und Kinder obige Arbeit wie angelobet durch dergleichen erfahrene, kunstreiche Meister verfertigt und aufgerichtet werden. Damit auch dem Meister Gröninger der Restand der fünfhundert Reiches-Taler durch des Herrn Komthurs tötlichem Abgang nit verkürzet möchte werden, so ist verabschiedet, dass die obigen fünfhundert Reiches-Taler bei Herrn Licentiaten Meinertz, oder sonst bei einem vertrauten Freunde binnen Münster

sollen deponiert und niedergelegt werden, ohn alle Gefahr und Arglist. Zur Wahrheit, Urkund und stützfester Haltung aller obspecificierter Punkte und Dinge seind dieser Nottulen zwei eines Inhalts gefertigt und beiderseit sowohl von Herrn Komtur, als Gröninger und dessen Hausfrauen unterschrieben. Geschehen Steinfurth im Jahr unseres Herrn 1622 Freitag den 16. verlaufenen Monats September neuen Kalenders.

Vertrag für den Altar der St. Mauritzkirche zu Münster.[1])

Demnach der ehrwürdig und wohledler Herr Wilhelm von Elverfeldt, Zeit seines Lebens gewesener Thumbherr dero Cathedral-Kirchen zu Münster und Probst zu St. Mauritz, bei Lebzeiten und guten Vernunfts statuiert und verordnet, dass daselbsten zu St. Mauritz in der Kirchen ein ehrlich Altar-Tafel an hohen Altar aus ihr ehrw. Verlassenschaft befestigt und aufgerichtet werden solle, und die Perfektierung selber nit erlebt, sondern unzeitigs des Todes verfahren, so haben wir untenbenannte Executores zu Vollenziehung desselben Fürhabens vermög einer hinterlassener Patronen mit dem ehrengeachten und fürnehmen Meistern Gerhardten Gröningher, Bürgeren und Bildhaueren allhie binnen Münster, dahin gehandelt und accordiert, sothane Altar-Tafel von neuem zu construieren, aufzurichten und zu machen, in Massen, wie hernachen folgt.

Erstlich soll und woll M. Gerhardt Gröninger zu Perfektierung desselben hohen Altars verschaffen zwo marmoren Säulen, schwarz mit geel vermischt, derogestalt, wie dieselben bereits von seligem Herrn Probsten Elverfeldt selbst besichtigt, und soll die Tafel achtzehen Fuss hoch und neun Fuss breit sein.

Zum andern soll und woll er eine Principal-Historie, als nämlich die Kreuzigung Christi mit den Schächern, Maria, Johannes, Maria Magdalena, des seligen Herrn Bildnis und Longinum mit dem Spern und seine Gesellen, fein, artig, voll ausgemachet und nicht platt, in weiss und roten Alabasterstein, zum kunstreichsten ihm müglich, ausarbeiten, als in der Patron begriffen.

Zum dritten soll das ganze Altar und Werk hinten ganz aus Baumbergerstein sein.

Zum vierten sollen neben der Principal-Tafeln zu beiden Seiten und Kolumnien des Herrn Probstes selig seine sechszehen Wappen an jeder Seit acht, alles nach der Patronen Anzeig verfertigt werden.

Zum fünften sollen unter die Kolumnen zwo Postamente gesetzet werden, darin sollen fünf Historien aus Baumbergerstein kunstreich geschnitten und gesetzet werden, als nemlich, da Christus für Aemas (?) gebracht, darnach nach Kaiphas, und im Mittel die Geisselung Christi, die Verdamnus Christi zum Tod, alles in Massen, wie in der Patron gezeichnet, und sollen diese fünf Historien oder Stücke nach der Invention Christophori Schwartzen, wie die Patron, bei seligen Herrn Elverfeldt Verlassenschaft vorhanden, zu ersehen, gemachet werden.

---

1) Stadtarchiv Münster. XI. 177. b. Original.

Zum sechsten soll unter dem Posiment gelegt werden ein Basis ungefähr fünf viertel Fuss hoch, darin die Inscription in Baumbergerstein gehauen sein soll.

Zum siebenten soll auf die Columna nach architektisch Manir gelegt werden das Architrav von roten Marmor, darauf das Friess, verzeichnet mit Baumbergerstein, darauf soll das Hauptgesims gesetzet werden, darauf die Coronica von roten Marmor. Auf das Hauptgesims soll gesetzet werden die Auferstehung Christi in Baumbergerstein, und soll neben der Historie an jeder Seiten gesetzet werden eine Columna von unstrafbarem, roten Marmor und an jeder Seiten der Columna ein Bild, als sanctus Erpho und Fridericus fundatores in Baumbergerstein, und solle ferner auf diese Columnen oben nach architektischer Manier das Architrav gesetzet werden, ein Friess, Hauptgesims in Baumbergerstein, die Coronica, wie auch in der Dachung, in roten Marmor, und sollen daroben auf drei kunstreiche Bilder gesetzet werden, als Christi, Mariae und Johannis Bilder, in Holz geschnitten.

Dann ist auch verabschiedet, dass dies Hoch-Altar mit zwo Flügelen oder Türen soll zugetan werden und derogestalt, dass darin, zum allerkunstreichsten ihm Meistern Gröningern möglich, in gut, drüge, unstrafbar Lindenholz geschnitten werden soll, die Entblössung Christi auf dem Kreuz in einem, und in den andern Flügel die Aufhebung Christi und des Kreuzes, und um jeden Flügel ein holzernen Rahmen, alles von drügen Holz auf sein selbst Kosten.

Oben um die Flügel der Historien sollen auch Rahmen und Leisten fein artig in einander gepasset sein, in welchen diese Bilder, wie fürhin künstlich ausgeschnitten, Mauritius und Viktor an einer Seiten, an die andere Paulus und Petrus aus Lindenholz vermög als in der Patron verzeichnet.

Angerichts Werk oder Altar soll und woll gedachter Meister Gerhardt Gröninger an dato dieses, allerdings wie oben specificiert und die Patron ausweiset, auf ingst (?) künftigen Mauritii Tag dieses 1629. Jahres ohne einigen Aufenthalt reide (?) und perfektierlich in Sankt Mauritz-Kirchen aufgerichtet sein. Blei, Eisen und Stellholz sollen die Herrn Executoren auf ihre Kosten dahinschaffen und bezahlen, ohn Zutuen des Meisters. Ferner hat er hiermit angelobet, dass, bevor solches Werk aufgerichtet werden soll, er dasselbe erst in seine Behausung zulegen wolle, gestalt dasselbe selbst oder durch andere kunstreiche und erfahrene Leute besichtigen zu lassen, in Meinung, da einiges mangele, so der Patronen oder dieser Contract nicht einliegt, so dem zuwider gedeutet werden konnten, daran geführet würden, dass er dieselben auf sein selbst Kosten, nach Gutachten unserer Herrn Exekutoren und anderen erfahrnen Meistern, ändern und alles richtig liefern solle und wolle.

Weiteres ist hirbei verabschiedet und wollen wir Herrn Executoren uns ausdrücklich fürbehalten haben, dass gedachter Gröninger (welches doch der gütige Gott gnädigst verhüten wolle) aus dero Zeit ginge, ehe das Werk allerdings verfertigt und geliefert worden, dass auf den unver-

hofften Fall dessen Wittib und Erben angerichts Altar allermassen, wie hirmit contrahiert, fertig liefern solle.

Damit dann auch die Herrn Executoren wegen Perfectierung gedachten Altars desto sicher sein möchten, so hat er Gröninger für sich, seine Hausfrauen Erb- und Anerben hirmit festiglich angelobet, dass im Fall er auf Zeit, wie oben gesetzet, angerichts Werk, allerdings wie die Patron ausweiset und dieser Contrakt vermeldet, nicht fertig liefern würde, auf solchen unverhofften Fall alsdann an den verdingten Pfenning für jeder Woche, als lang er nach anbestimmten Termin damit remorieren würde, ihm, seiner Hausfrauen und Erben fünf Reichestaler abgekürzet werden sollen, wie dann er zu steifer Haltung desselben und aller fürgeschriebener Punkten sein Haus und Hof, sonsten alle seine andern Hab und Güter für sich, seiner Hausfrauen und Erben verhypotiziert haben wolle, die Herrn Executoren aufen Notfall daran haben zu erholen und schadlos zu machen. Hingegen hat Herr seliger Elverfeldt gelobt und versprochen, ihm Gerhardten Gröninger eins für all zu geben die Summe von fifhundert Reichstaler und zwanzig zu Weinkauf der Hausfrauen, derogestalt, dass der Weinkauf gestrakes geliefert werden solle, die fünfhundert Reichestaler, ehe und bevor alles richtig perfektiert, approbiert und geliefert, nicht, sondern alsdann erst zahlet werden sollen, wozu die Herrn Executoren sich alsdann hirmit zum kräftigsten verbunden haben wollen.

Dessen zur Wahrheit verkündet, sein dieser Contrakt zwo, eines gleichlautenden Inhalts, hirüber verfertigt und in Form gebracht und von den Herrn Executoren, wie denn auch von Meister Gerhardt Gröninger und seiner Hausfrauen, unterschrieben. So geschehen im Jahr tausend sechshundert zwanzig neun am Abend Pauli conversionis.

Arnoldt von Vittinghoff genannt Schell, Probst. Wilhelm von Elvervelt. Gerhardt Gröninger. Gertrud Lacke.

Bestallungsurkunde des Bischofs Christoph Bernhard von Galen für Johann Mauritz Gröninger.[1])

Demnach Ihre hochfürstl. Gnaden zu Münster und Corvey und unser gnädigster Herr eine Notdurft zu sein befunden, in der Bedienung einen Bildhauer anzunehmen und Ihro darzu Mauritz Gröninger vorgeschlagen und seiner Kunst wegen sonderbar gerühmet worden, als haben Ihre hochfürstl. Gnaden verhochgemelt. besagten Gröninger zu Ihren Bildhaueren auf und angenommen, tuen solches auch hiermit kund in Kraft dieses offenen Patents. Wie nun besagter, Dero angeordneter Bildhauer sich in Ihrer Stadt Münster häuslich niederzulassen gemeint ist und um Befreiung von bürgerlichen Lasten und Beschwerungen gehorsamst suppliciert und gebeten und dann Ihre hochfürstl. Gnaden verhochgemelt darin zu willigen und um desto mehr geneigt sein, dass Dero Stadt Münster da-

1) Stadtarchiv Münster. Nr.: XVII. 65. Original.

bei nichts abgehet, sondern dieselbe durch solche häusliche Niedersetzung einen Eingesessenen, so das Seinige zu Vorteil der Bürger und derselben dardurch erlangender Nahrung in besagter Stadt consummirt, annimmt, als seien Ihre hochfürstl. Gnaden zu allsolcher Befreiung gnädigst bewogen worden und befehlen Ihren Stadtrichtern hiemit gnädigst, ernstlich und wollen, dass sie die Befreiung vorgenannten Bildhauers verfügen, und falls er nach seinem Ableben eine Wittiben hinterlassen würde, dieselbe anderer Bedienten Wittiben gleich ebenfalls befreiet sein und von Dero zeitlichen Stadtrichtern dabei kräftig manuteniert werden solle. Urkund verhochgemelt Ihrer hochfürstl. Gnaden Handzeichens und vorgedruckten Secrets. Signatum Wolbecke den 6. Oktobris 1674.

Christoph Bernhardt.

Verfügung des Bischofs Christoph Bernard von Galen an die Stadtrichter wegen Schatzungsfreiheit Gröningers.[1])

Demnach von Ihrer hochfürstl. Gnaden zu Münster und Korvey unserm gnädigsten Herrn Mauritz Gröninger Bildhauer in der Bedienung auf und angenommen worden und in der Stadt Münster sich häuslich nieder zu setzen gemeint ist, als befehlen Ser. Ihren Stadt-Richtern zu besagtem Meister hierdurch gnädigst, ernstlich zu verfügen, dass gemeltem Gröninger nicht allein die Tage seines Lebens, sondern auch, da derselbe über kurz oder lang sich verheiraten und nach seinem Ableben eine Witiben hinterlassen würde, deroselben gleichfalls, solange sie in ihrem Witiben-Stand sitzen bleiben wird, in erstgemelter Stadt Münster die völlige Freiheit von allen bürgerlichen Beschwerden, als nämlich Schatzung, Einquartierung und anderen Auflagen verstattet und er oder künftig dessen Witibe darüber im geringsten nicht betrübet noch angefochten, sondern bei gedachter Immunität kräftiglich gehandhabet werden sollen. Urkund verhochgemelt Ihrer hochfürstl. Gnaden Handzeichens und vorgedruckten Secrets. Signatum Wolbecke den 5ten Oktobris 1674.

Beschluss des Stadtrats wegen Schatzungsfreiheit Gröningers.[2])

Uf abgestatteter Relation Herrn Bürgermeistern Licentiaten Wittfeldt, dass Se. hochw. Gnaden Herr Thumbdechant von Torck es sehr beim Landtag rekommandieren lassen, obwohl der Bildhauer Gröninger aufn Baumberge eine Steinkuhlen geheuret und die meiste Zeit über allda sich aufzuhalten gedächte, auch wohl eine Wohnung auf der Immunität haben könnte, so wäre dennoch derselbe intentioniert, sich in der Bürgerei mit seiner Hausfrauen niederzulassen und auf der Bergstrassen die Adickische Behausung zu beziehen, wann nur denen Herrn, ihm die Schatzungen für

1) Stadtarchiv Münster. M. L. A. 51. Nr. 19. Original.
2) Stadtarchiv Münster R. P. 1684. 15. Dez. (S. 99.)

ein Sicheres zu lassen, Beliebens tragen möchten, est conclusum per unanima rota, dass fern er 8 Reichstaler erlegen würde, alsdann ein Jahr lang von allen Pflichten und Beschwerden, sodann auch Ihrer hochw. Gnaden zum Respect, von rechten übersehen werden solle.

Beschluss des Stadtrats wegen Schatzungsfreiheit Gröningers.[1])

Auf von Sr. Hochwürden Gnaden Hochthumbdechanten von Torck einkommener hohen Intercession und dabei getaner Oblation und Versprechung, dass Supplikant Gröninger die Bischopingsfreiheit verlassen und gegen ein sicheres, jährliches Quantum in der Bürgerei sich niederlassen wolle, resolviret Magistratus hiemit, dass Gröninger auf vier Jahr lang gegen jährlicher Prästation ad 8 Reichstaler von allen Schatzungen, Einquartierungen und Stadtwerkgeld zwar freigelassen und verschonet, ihm Gröninger obgem. jedennoch innerhalb obbestimmte Zeit einige Einwohner anzunehmen keiner Gestalt verstattet sein solle.

Gesuch Gröningers um Herabsetzung der Steuern.[2])

Ew. Hochedelen und Herrl. werden sich annoch zweifelsohne zu erinnern wissen, wessgestalt ich vor einigen Jahren hero wegen dern ahlingen (?) bürgerlichen Lasten, Schatz und Einquartierung, und Ew. Hochedelen und Herrl. erst auf acht Reichstaler accordiert habe, nachgehend aber auf zwei Reichstaler erhöhet und nunmehr gegen alle Billigkeit jährlichs zehn Reichstaler hergeben muss, solches aber länger zu ertragen mir ohnmöglich, in Erwegung, vor einiger Zeit meine liebe Ehefrau von dem allmechtigsten Gott aus diesem Zeitlichen in das Ewige abgefordert und mich leider mit sechs kleinen Kindern Witmann sitzen lassen habe.

Wenn nun ich dennoch gleich andern mit meinen lieben Kindern die Haushaltung zu continuieren und gleich meines gleichen die bürgerlichen Lasten nach Vermögen abzutragen gesinnt gewesen, so befinde dennoch in der Tat, dass ein solches Quantum (wann meinen lieben Kindern das Brot nicht entziehen wolle) jährlichs mehr beizubringen nicht bestand bin, damit nun aber die Haushaltung aufzugeben und die Freiheit zu suchen, auch alsdann mein Haus vielleicht an einer befreiten Personen wiederum auszuheuern, dass auf solchen Fall alsdann von dem Hause das Geringste nicht prästiert (?) würde, nicht benötigt werde, so gelanget an Ew. Hochedeln und Herrl., dieselbe geruhn, dem mir ohnertreglich beschehenen Anschlag der zehen Reichstaler zu moderieren und über Vermögen aus vorher angezogenen Ursachen denn meinesgleichen nicht zu beschweren, der ich denn in Abwartung willfähriger Dero Bitt Erhöhrung bin und verbleibe

Ew. Hochedle und Herrl. unterdienstschuldigster Mitbürger
Joan Mauritz Gronninger Statuarius.

---

1) Stadtarchiv Münster R. P. 1685. (S. 74.)
2) Stadtarchiv Münster. XVII. Nr. 65. Original aus dem Jahre 1693.

Notiz über Gröningers Vermögensteilung mit seinen Kindern erster Ehe.[1])

Samstag den 22. Jan. Erschienen Johann Mauritz Gröninger; und als derselbe für einige Zeit auf Absterben seiner ersten Frauen wieder ad secunda rota (?) mit Christine Elisabeth Bäcken geschritten, so wollte er derwegen mit vermög hiesiger Stadtpolizei mit denen in erster Ehe mit Annen Elisabethen Wilt erzeugten Kindern benenntlich Johan Wilhelm von 20, Gottfried von 15, Johan Michel von 14, Katharina Judith von 12, Anna Sibylla von 10 und Margareth Juliane ohngefär von 6 Jahr die Schicht und Teilung vornehmen, sistierte fürerst zu deren Vormündern Franz Michel Gigant notarium, worauf dann der schichtende Vater sowohl als der vermelte Vormunder den resp. Schichtungs- und Vormunds-Eid in forma ausgeschworen haben, sich erbietend mit negsten andere Vormünder bei und vorzubringen, eligentes pro tutore honorario Herrn Johan Breger Ratsverwandt cum appromissione indemnitatis. Sabbath den 12. Februari 1695.

5 Urkunden betreffend die Chorschrankenreliefs im Dome zu Münster.[2])

Demnach Ihre hochfürstl. Gnaden unser gestr. Herr das Chor im hiesigen Domthumbkirchen mit schönen Marmorsteinen nicht allein bepflastern, sondern auch die Seitenwände mit ausgehauenen Tafeln von Alabaster bekleiden zu lassen entschlossen und zur Verfertigung allsolcher Arbeit acht und zwanzig Tiegel guten Kalkes, zehn gute Fuder starker Buchen- und Erlen-Stellbalken zum wenigsten von 24 Fuss neben annoch nötigem, starken Holz zu acht Bucken von vier Stehlen samt dem zur Befestigung der Stellung erfordernden Weiden und Klüpfeln zu Bängel vor Pfingsten annoch anzuschaffen und auf hiesigem Thumbhof zu Lieferung befohlen haben, als wird namens Ihrer hochfürstl. Gnaden Euch hiermit anbefohlen, die Verfügung zu tun, dass die acht und zwanzig Tiegel Kalks und gemeltes Holz, worüber an Oberförster Schorff auch Ordre abgesandt ist, vor vorgem. Pfingstfeiertagen hiehin angeschaffet werden. Mit Empfehlung zu Gott. Geben Münster d. 7. Mai 1705. Rentenei zu Wolbeck.

Namens Ihrer hochf. Gnaden zu Münster unseres guten Herrn wird dem Oberförster Schorff hiemit anbefohlen, für nötige Stellung bei vorhabender Bekleidung des Chors im hohen Thumb allhie zehn gute Fuder starker Buchen- und Eichen-Stell-Bohlen, jede zu 24 Fuss zum wenigsten

---

1) Stadtarchiv Münster R. P. 1695. (S. 9.)
2) Staatsarchiv Münster. Hofkammer Nr. 332. Original.

lang, neben nötigem, groben Holz zu acht Stellbucken von vier Stehlen nebens denen zu Befestigung der Stellung nötigen Weiden und Bengeln aussuchen und aufruten zu lassen, dass selbige auf vorlaufige . . . an den Amts-Rentmeister durch die dazu nötigen Spannen hiehin auf den Thumbhof vor anstehendem Pfingstheiligtag angeschaffet werden können. Münster d. 7. Mai 1750.

Es werden zur Aufrichtung des verfertigten Marmor- und Alabasterwerkes, wie auch zu der Belegung des Grunds im Chor hiesiger hohen Thumb-Kirchen, um die weissen und schwartzen Marmorflursteine zu befestigen, vier Wagen mit Kalk mit dem Beding, dass auf jeden Wagen 7 Tiegel Kalk geladen sein, befordert, ferner 10 Stück Stellholz Erlen und Buchen, auch noch zu 8 Birkenholz, jeder Buck mit 4 Stehlen, auch etwan alt Linnen-Gewand, das oben des Mittel-Altars an dem Apostelgang befestigt werden muss, damit der Priester, wenn er Messe leset, befreiet sei vom Staub.

Ungefähr einen Wagen mit Widen, so gebrauchet werden zum Stellholz.

Mauritz Groninger, Statuarius.

Euch ist zweifelsohne bekannt, wesmassen Ihre hochfürstl. Gnaden unser gestr. Herr das Chor im hiesigen hohen Thumb-Kirchen mit alabasternen Tafeln, schönen ausgearbeiteten Marmelsteinen auszieren lassen und der Arbeit wirklich ein Anfang gemachet sei, wobei es sich wider Vermuten begibt, dass die Seiten des Chores zu Unterhaltung dieser Zierraten und Lasten mit Ziegelsteinen ausgemauert werden müssen, welche Ziegelsteine man von der fürstl. Ziegelei an der Huckemühlen hiehin anzuschaffen nötig hat. Wenn man nun zu dieser Beifuhr aus Dero dienstpflichtig die nötige Spannen ohnmöglich erzwingen kann und kein Zweifel traget, es werden die Gutsherrn deren nahe gem. Zieglerei angelegensten Kirspeln es nicht ohngern sehen, dass die dazu nötige Spannen zu Beiführung 10 000 Ziegelsteinen in der Anzahl ausgeschrieben und zur schläuniger Beifuhr angehalten werden, als wird namens Ihrer hochfürstl. Gnaden Euch hirmit kommandiert, die Verordnung dahin ergehen zu lassen, dass vorgem. Steine durch der angelegenste Kirspelführer, damit aus Mangel derenselben diese Arbeit nicht ausgestellet und gehemmet werde, sobald immer möglich angeschaffet werde. Ihr habt auch zu . . . . deren . . . . einen jeden ein Spann eines . . . . bei der Lieferung zu versichern. Mit Empfehlung zu Gott. Geben Münster d. 4. August 1705. Rentenerei zu Wolbeck.

Ehrengestr

Weilen man mit dem zu der im Chor im hohen Thumb allhie unterhabender Arbeit gelieferten Kalk bei weitem nicht zulangen kann, sondern

dessen zu Legung des Marmorsteinpflasters annoch an die 28 Tiegel erfordert werden wollen, als wird namens Ihrer hochfürstl. Gnaden Euch hiemit anbefohlen, zu verfügen, dass vorerst zwei Fuder ohne Ausstand und dann der Rest nach und nach in Zeit von vierzehn Tagen hiehin angeschaffet werden. Mit Empfehlung zu Gott. Geben Münster d. 23. Aug. 1705. Rentenerei zu Wolbeck.

Personenverzeichnis.

A.

Achebroich, Wennemar von 72, 82 ff.
Achtermann, Wilhelm 199.
Adick, Engelina 153, 156.
„ Wilhelm 156.
Aldegrever, Heinrich 78.
Aldenbokum 64.
Alexander VII., Papst 193.
Alpen 172, 176.
Aquaviva, Claudius 7.
Aremberg-Meppen, Herzog von 201.
Audtmann, Stephan 150, 181.
Averdick 14.

B.

Baecken, Christine Elisabeth 155, 156, 260.
„ Willibrand 155.
Bahlmann 40, 159, 212, 222, 227.
Barozzi, Giacomo (Vignola) 246.
Becke, Gertrud zur 134.
Benecken, Gerhard 240.
Benedict VIII., Papst 225.
Berettini da Cortona, Pietro 160, 196, 197.
Bernini, Lorenzo 147, 149, 173, 193, 197, 223.
Bessen 7, 129.
Billichs 79.
Bisping, Maria 143.
Blum, Hans 246.
Blume, Johann 56, 103, 104, 244.
Bocholt, Heinrich von 26.
„ Johann von 23, 24, 28, 100, 137, 245, 246.
Bock, Lambert 143.
Bode, Wilhelm 1, 2, 38.
Bönninghausen, von 135.
Böselager, von 272.
Bologna, Giovanni da 36.
Bongard, Adrian 41.
Borcherdick, Melchior 14.
Borchhorst, Johann 248.
Borcken, Heinrich 95.
Borckholt, Johann tho 247, 248.
Borgh, Konrad von der 140.
Born, Friedrich 111.
Borromäus, Carolus 224.
Bos, Cornelis 115.
Bouchardon 152.
Brabeck, Walter von 111.
Bramante 58, 246.
Brand 122.
Bredow, von 113.
Breger, Johann 260.
Breidenbach-Bürresheim, von 204.
Brekers, Richmodis 99.
Brenken, Georg von 126.
Brézé, Louis de 195.
Brintrup, Anna 137.
Brochtrup, Bernard 12, 134.
„ Gerdt 242, 247.
Bruyn, Bartel 168.
Bucholz, Arnold von 104.
Budden, Gisbert 122, 123.
Buddo 163.
Büren, Balthasar von 112.
„ Melchior von 112.
„ Wilhelm von 181, 188.
Burchard, Friedrich 226.
Burckhardt, Jacob 145, 146.
Burmann, Bernard 242, 243, 244.
Bursarius 241.

C.

Candid, Peter (de Witte) 36.
Canova, Antonio 199.
Carnvell, Helena 156.
Castelli 196.
Christian III. von Dänemark 115.
Classen, Johann Heinrich 155.
Clemen, Paul 1, 2.
Coeck, Peter 115.
Colins, Alexander 33, 36.
Colombe, Michel 221, 222.
Colyn van Camereyck 115.
Correggio 147, 206, 215.
Coustou, Guilleaume 152.
Coyzevox, Antoin 152.

D.

Decke, Bernard thor 248.
Dieterlein, Wendel 115.
Dohme 146.
Donatello 47, 82, 92.
Dorgelo, Otto von 71, 73, 97, 112, 113.
Droste, Heidenreich 155.
„ Leto 75, 110, 131.
Droste-Hülshoff, Heinrich Johann von 208.
Droste-Vischering, Gottfried von 111.
Dünwegge 53.
Dürer 4, 78.
Dumme, Jobst 152.
Durm 71.
Duquesnoy, François 182, 204, 224.
Dyck, Anton van 77, 149, 187, 212, 231.

E.

Ebe 132.
Eenschatt 152.
Effmann 2.
Ehrenberg, Hermann 115.
Eisenhoit, Anton 2, 9, 10, 41, 61, 78, 107, 108, 117.
Elbracht 244.
Elverfeld, Wilhelm von 110, 111, 244, 255, 256, 257.
Enselt, Dietrich 248.
Erhard 27.
Ertle, Bastian 33, 71, 113, 114, 115.
Essing, Anton 26.
Esterhazy 201.
Evelt 7.
Ewaldi, Gebrüder 168.

F.

Fahne, Anton 104.
Farseberg, Friedrich von 82.
Ferdinand, Herzog von Baiern 7, 27, 122.
Firmenich-Richarz 168.
Flötner, Peter 34.
Floris, Cornelis 36, 64, 111, 115, 116.
Foix, Marguerite de 222.
Franz II., König von Frankreich 222.
Freiligrath, Ferdinand 60.
Fritsch 113.
Fürstenberg, Caspar von 10, 116, 129.
„ Ferdinand von 152, 201.
„ Friedrich von 116, 129.
„ Odilia von 201.
„ Theodor von 6, 7, 9, 67, 69, 108, 116, 128, 172, 272.

G.

Galen, Christoph Bernard von 151, 152, 171 ff., 180, 201, 202, 203, 257, 258.
„ Eberhard von 253.
„ Ferdinand Benedict von 189.
„ Heinrich von 74, 89.
Geefkens, Elisabeth 138.
Geisberg 40, 159, 212, 222, 227, 230.
Gerard, Hubert 33, 36, 117.
Gerdemann, Bernard 220.
Ghiberti, Lorenzo 191.
Giese 155.
Giesing, Caspar 137.
Gigant, Franz 155, 260.
Girardon, François 152, 204.
Glandorp, Agnes 11, 33, 34.
„ Johannes 11.
Glicinius 246.
Götz, Sebastian 33, 34, 35.
Gonzaga, Aloysius 227.

Grapendorf, Hieronymus 141.
Gröninger, Anna Sibylla 153, 260.
„ Bernard 155.
„ Christine 150.
„ Dietrich 150.
„ Gerhard 5, 240.
„ Gerhard 3 ff.
„ Gertrud 14, 19.
„ Gottfried 3, 153, 154, 156, 260.
„ Heinrich 3 ff., 121 ff., 150, 173, 240, 272.
„ Heinrich 14, 19, 173.
„ Johann 3, 13, 14, 19, 57, 70, 134 f.
„ Johann 122.
„ Johann Christoph 155.
„ Johann Mauritz 2, 3, 144 ff., 272.
„ Johann Michael 3, 153, 156, 260.
„ Johann Wilhelm 2, 3, 144 ff., 272.
„ Katharina Judith 153, 154.
„ Margaretha Juliane 153, 260.
„ Maria, Christine 155.
Grotgesius, Johannes 71.
Grupello, Gabriel von 191, 194.
Guilleaume 159, 227, 230.
Gurlitt, Cornelius 146.

H.

Hannasch, Johann 20, 244.
Harbrink, Angela 5, 240.
Hardink 177.
Hasak 1.
Hausmann, Bernard 67, 69 f., 109.
Hauxlede, Johann von 122, 123.
Heerde, Hermann 103, 198, 242.
Hegeler 20.
Heinrich II., Kaiser 181.
Helena, Kaiserin 178.
Hellinghaus 104.
Hense, Johann 30, 243, 244.
„ Engelina 99.
Herding, Gottfried 99, 103.
Herwichmann 247.
Hildebrand 192.
Hirth 61.
Höseden, Wilhelm von 13, 14, 54, 56, 57, 103, 135, 243, 244.
Hoffmann 157.
„ Ruprecht 33.
Hoicheisen 116.
Holland 4, 11, 18, 19, 243.
Holter, Gertrud 11, 130.
„ Peter 11, 22.
Holtrup 242.
Holstein, Witwe 137.
Horst, Arnold von 124.
„ Rotger von 126.
Hülse, Albert zum 13, 25 f., 100, 110, 137, 248.
„ Heinrich zum 26, 110, 247, 248, 250.
„ Johannes zum 137.
„ Kaspar zum 137.
Hüsing 172, 177.
Huichtebruch, Johann von 62, 65 ff.
Huyskens 3, 4.

I.

Ingelheim, Franz von 204.
Ispingroth, Adolf 140.
Istfort, Anna Katharina 157.

J.

Janitschek 117.
Jansen, Adam 28, 108, 135.
Jarenus 42.
Jelin, Christoph 33.
Jobin 115.
Johann Wilhelm, Kurfürst v. d. Pfalz 191, 194.
Johanna, Königin v. Böhmen 224.
Joseph Clemens, Kurfürst v. Köln 234.
Justi, Karl 146.

K.

Kannegiesser, Johann 242.
Kannenburg, Domherr von 113.
Kappel 107, 122, 123.
Kaputz, Christoph 33, 113, 114.
Karl d. Gr. 95, 160, 161, 178, 181.
Keller 7, 121.
Kerkering 67 ff.
Ketteler, Rembert von 112.
Klassen, Johann Heinrich 155.
Klemens August, Kurfürst von Köln 234.
Klockener, Martin 240.
Klut, Georg 12, 14, 15, 30, 242, 244.
„ Lucas 245.
Kock 160, 163.
Kocks 181, 187, 236.
Körding, Dietrich 20. 243.
Konrad von Soest 53.
Korff, von 223.
Kortmann 95.
Kribbe, Melchior 23, 110, 135, 136, 137, 245, 246, 247, 272.
Krosenauer, Ernst 114.
Kross, Heinrich 134.
„ Johann 134.
„ Johann 11, 12, 15, 91, 109, 110, 131, 132 ff., 244.
„ Katharina 134.

L.

Lacke, Anna 10 ff., 31, 63, 134.
„ Elisabeth 12.
„ Gertrud 12 ff., 31, 130, 253, 257.
„ Gottfried 11, 15.
„ Hans 10 ff., 16, 22, 63, 67, 68, 75, 99, 109, 110, 130 ff., 133, 242, 243.
„ Katharina 11, 130.
„ Maria 12, 130, 132, 134.
„ Ursula 12, 130.
Lammers, Bernard 248.
Lancelott, Jacob 14.
Lange, Konrad 4, 34.
Langen, Bernard 243.
Langen, Herbord von 142.
„ Joachim von 122, 123.
„ Johann 179.
Lauenburg, Heinrich von 6.
Lebrun 160.
Leidebuer, Heinrich 94.
Leistink 20.
Lepautre 214.
Lessing, Julius 9, 10, 61.
Lethmate, Franz von 111.
„ Heidenreich von 46 ff., 251, 272.
„ Heinrich von 253.
„ Johann, Caspar von 189, 195.
Letmate, Witwe 17.
Lindemanns, Katharina 29, 244.
Lipperheide, Mechtildis von 208.
Lionardo da Vinci 58.
Lochow, Domherr von 113.
Löher 7, 121.
Loismann, Hermann 20.
Longinus 186.
Lossow, von 113.
Lübke, Wilhelm 1, 2, 24.
Lüder von Bentheim 33, 114.
Ludgerus, Bischof von Münster 163, 168.
Ludorff 127, 142, 179, 198, 235.
Ludwig XIV., König von Frankreich 145, 174.

M.

Malinkrot, Bernard von 17.
„ Eberhard von 139, 141.
Mandt, Temmo 241.
Mansard 214.
Manskirch 234.
Marcou 165.
Marot 214.
Marquart, Engelbert 8, 240.
Martelles, Johann Heinrich 152.
Marx, Johann Bernard 217.
Masen 129.
Mastebruch, Arnold 56, 104, 243.
Maximilian, Herzog von Baiern 36, 152, 153, 201, 210.
Mazzotti 234.
Meinerts, Johann 20, 31, 54, 99, 244, 245, 254.
Mensing Witwe 30.

Mensing, Johann 242.
„ Philipp, Heinrich 139.
Meschede, Heinrich von 75, 77, 106, 122, 123.
Michelangelo 35 ff., 60, 76, 82, 83, 89, 96, 116, 117, 119, 147, 164, 175, 190, 195, 209, 246.
Möte, Heinrich 253.
Morrien, Johann 11.
Mühlen, von zur 95, 104, 198.
Müller 114.

N.

Nacke, Johann 114.
Nagel, Lucas 172.
Nagler 187.
Nepomuk, Johann 224 f.
Niehaus, Heinrich 137.
Niersbach, Gisbert 132.
Nordhoff 2, 9, 11, 41, 95, 132, 135, 136, 184, 217, 232, 233.
Nysing, Johann 130.

O.

Offenberg 12.
Offerbein, Gerhard 248.
Oldensell, Heinrich 29, 244.
Ortwein 77, 96, 102, 113, 132.
Orsbeck, Theodor von 126.
Overkamp, Hermann 244.

P.

Pauli 2, 107, 122.
Pelking 7, 122.
Pflaum 191.
Philippi 3, 14.
Pieler 116, 129.
Pipin, König 168,
Plettenberg, Bernard von 201.
„ Dietrich von 74, 75, 78.
„ Ferdinand von 213, 217.
„ Friedrich Christian von 152, 158, 159, 183, 201, 208, 213, 217, 230.
„ Maria von 136.
Plettenberg-Wendt, von 112.
Plinius 246.
Plönnies, Heinrich 13, 56, 57, 103, 135.
Pötter, Johann 28.
Pontanus, Mathäus 6, 7.
Publius 165.
Puget, Pierre 152, 197.

Q.

Quadde, Adolf 111.
Quellinus, Artus 149, 152, 171, 182, 194.

R.

Rabeling 150.
Raesfeld, Goswin von 98.
„ Gottfried von 98.
Raffael 76, 80, 82, 104, 116, 117, 162.
Rapparini, Georg Maria 191.
Recke, von der 111.
Regula 70, 140.
Rée 117.
Renard 234.
Rheden zu Gassel, von 16, 30, 100, 103.
Richelieu 204.
Richter, Wilhelm 8, 24, 25, 107, 110, 114, 247.
„ 6, 7, 178, 180.
Rölingk, Hermann 244.
Römer, Johann 244.
Roittendorf 20.
Rooses, Max 165.
Rubens 149, 151, 165, 166, 187, 190 ff.
Rüller 198, 234.
Rump, Ludwig 99.

S.

Sansovino 36, 101, 173.
Sarto, Andrea del 58, 76.
Schade 111.
Schell 219.
Schenking, Johann 112, 245.
Schlüter, Andreas 147, 149.
Schmarsow 146.
Schmedding, Gertrud 137.
„ Konrad 243.

Schmiemann 228.
Schmissing 223.
Schmitz-Kallenberg 211.
Schorff 158, 260.
Schrader, Laurentius 141.
Schücking, Levin 60, 232.
Schulte 114.
Schwarz, Christoph 74, 117, 255.
Seeligkeit, Anna, 242, 243.
Serlio, Sebastiano 246.
Spannagel, Wilhelm 29, 70, 75, 103, 135 ff., 244.
Spiegel, Hermann von 122, 125.
Spiess, Hermann 112
Spranger, Bartholomäus 117.
Springer, Anton 190, 197
Stael 30.
Stanislaus Kostka 227.
Stenelt, Adam 138 ff.
Stille, Heinrich 103, 244.
Stolte 5, 7, 122, 130.
Stove, Heinrich 12, 15, 30.
Strassburg, Johann 247.
Stübbe, Kaspar 186.
Stwirk, Bernard 253.

T.

Tom-Ring 53, 78.
Torck, Johann von 111.
„ Johann Rotger 153, 183, 258, 259.
Triest, Anton 204.
Tumbült 11.

U.

Uphaus, Bernard 244.
Urban VIII., Papst 193.

V.

Valke, Wilhelm 11.
Velen, Theodor Anton von 237.
Velthaus, Wilbranda 79.
Veltmann 180.
Veltwisch, Heinrich 243
Verbrüggen 149, 152, 171.
Verhaeghen 171.
Verhulst 149.
Vernickel, Wilhelm 100.
Veronese, Paolo 59.
Vinhage, Rotger 17, 99.
Vischer, Cornelis 194.
„ Heinrich 242.
„ Peter 34, 58.
Vitruv 246.
Vörde, Jobst von 13, 25, 26, 28, 30, 66, 100, 101, 107, 110.
Voss, Balduin 138.
Vries, Adrian de 33, 36.

W.

Wagner, Peter 232.
Warin, Jan 152.
Warnesius, Victor Johann 5, 122.
Wegewarth 10, 11, 122.
Weidenfels 30, 103.
Wenzel, König von Böhmen 224.
Werneke, Johann 243, 244.
Werneking, Johann 20.
„ Judith 155.
„ Werner 244, 250.
Westerholt, Bernard von 62 ff.
Wettelers, Elisabeth 70.
Wichard, Liborius 6, 7, 122.
Wichmann, Albert 26.
„ Johann 248.
Widow, Lubbert 80.
Widukind 160, 161.
Wilhelm IV., Herzog von Baiern 117.
Willemsen, Ludwig 150, 152, 177, 182.
Wilkinghoff, Johannes 244.
Wilte, Anna Elisabeth 153, 260.
„ Johann Jobst 153.
Winkelhues 107, 122, 123.
Wittfeld 20, 258.
Wittinghoff, Arnold von 257.
„ Franz Johann von 217, 219, 234, 237.
Wölfflin, Heinrich 146.
Wolfgang Wilhelm, Herzog von der Pfalz 194.
Wormstall 104, 133, 134, 135, 151, 156, 159, 212.

Z.

Zwiefel, Johann 18.

Ortsverzeichnis.

A.

Aachen 29, 135.
Aahaus 172, 201, 210.
Albachten 110.
Altenberge 10, 54, 56, 57, 61, 75, 118, 127.
Amsterdam 152.
Angelmodde 68.
Antwerpen 9, 36, 108, 116, 150, 165, 177, 180, 182, 187.
Arnsberg 129.
Asbeck 155.
Aschaffenburg 61.
Attendorn 116.
Augsburg 36, 233.

B.

Bamberg 2.
Berlin 42, 147, 149.
Bevern 112.
Bielefeld 2, 8, 24, 247.
Billerbeck 94, 129, 186, 237.
Bösensell 91, 118.
Bologna 36, 175.
Borkeloh 208.
Bremen 2, 25, 113, 114, 115, 138, 248.
Brochmullen 94.
Brüssel 187.
Burlo 155.
Bückeburg 36.

C.

Celle 115.
Coesfeld 75, 79, 80, 118, 178, 180, 185.
Corvey 257.

D.

Damaskus 42, 43, 197.
Darfeld 13, 25, 28, 66, 100, 101, 109, 155, 157, 210.
Darup 186.
Detmarsen 122.
Dinslacken 67.
Dortmund 2.
Dringenberg 130.
Dresden 149.
Dülmen 219.
Düsseldorf 191, 194.

E.

Eisenach 156.
Emden 11.
Emsdetten 237, 238.
Everswinkel 217.
Externsteine 1.

F.

Florenz 58, 191.
Frankfurt a. M. 116.
Freckenhorst 75, 136, 184, 230, 237.
Freiburg i. B. 2.

G.

Gattroff 66.
Gent 204.
Greven 235, 254.
Grotenburg 101.
Güstrow 115.

H.

Halberstadt 72, 113.
Hamburg 25, 114, 248.
Hamm 2, 132.
Hannover 115.
Heidelberg 35, 36.
Hemmerde 11, 132.
Herdringen 10.
Herten 210.
Hildesheim 51, 113, 115.
Horn 1.
Hülshoff, Haus 208, 235.

J.

Jerusalem 53, 80.
Jever 115.
Ingolstadt 117.
Innsbruck 36.

K.

Königsberg i. Pr. 115.
Köln 16, 100, 115, 152, 153, 168, 179, 234, 246.

L.

Langen, Haus 46, 51, 54, 251, 253.
Landshut 117.
Lehnhausen 201, 208, 217.
Lembecke 65.
Loburg, Haus 46, 52, 251.
Lohr 246.
Lüdinghausen 56, 98.

M.

Magdeburg 113.
Mailand 58.
Mainz 116, 204, 205, 246.
Malta 164.
Marienfeld 233.
Mecheln 36, 195.
Menge 188.
Meppen 163.
Minden 113, 114, 138, 141, 142.
Mühlheim a. d. Möhne 157.
München 36, 117, 149, 194.
Münster, Aabrücke 226, 227.
„ Aegidiikirche 103, 236.
„ Dom 40, 46, 62, 65, 71, 73, 81, 82, 88, 95, 96, 99, 103, 104, 111, 131, 158, 171, 172, 182, 188, 189, 196, 201, 212, 217, 220, 222, 224, 233, 234, 236, 249, 260.
„ Gymnasial-oder Petrikirche 132, 237.
„ Gymnasium 227.
„ Haus der Armen zum Busch 229.
„ Johanniterkirche 102, 103, 253.
„ Kunstverein 155, 157.
„ Lambertikirche 137, 234.
„ Martinikirche 103, 272.
„ Mauritzer Passionsweg 230, 272.
„ Mauritzkirche 60, 103, 255.
„ Museum des Altertumsvereins 86.
„ Rathaus 81, 135.
„ Servatiikirche 142.
Münster Ueberwasserkirche 67, 69, 89, 98, 234, 238, 272.
„ Universitätsbibliothek 102.
„ Vikariatsgebäude 90.
„ Wage 23, 24, 245.

N.

Nantes 222.
Neele 136.
Neuburg 194.
Nienberge 89, 95.
Nordkirchen 201, 210.
Nürnberg 34, 58.

O.

Oberzell 190.
Offer 198.
Osnabrück 2, 61, 70, 73, 99, 113 f., 138 ff.
Ostbevern 46.
Osterwyck 155.

P.

Paderborn 2 ff., 75, 77, 106, 121, 150, 178, 181, 239.
Paris 152, 196, 204, 221.
Poppelsdorf 210, 211.
Prag 36, 224, 225.

R.

Rheine 18, 19, 23, 98, 118, 119, 134.
Rhynern 2.
Ripshorst 219.
Roeskilde 115.
Rom 9, 45, 173, 193.
Rostock 77, 115.
Rouen 195.
Roxel 182, 185, 208, 235.
Ruhr, Haus 95, 198.

S.

Sassenberg 201, 232, 233.
Schellenberg 219.
Schilde 2.
Schleissheim 168.
Schöppingen 155.
Schwerin 115.

Seppenrade 56, 59, 60, 74, 81, 104, 118.
Soest 42, 53.
Steinfurt 54, 255.
Strassburg 2.

T.

Troyes 152, 165.

V.

Velen 237.
Venedig 117.
Verden 115.
Versailles 145, 232.
Vrechen 112.
Vreden 2, 101.

W.

Warburg 9.
Warendorf 2, 135, 184, 217, 230, 232.
Werl 132.
Westbevern 51ff., 75, 80, 97, 118, 127, 195, 251.
Wildeshausen 186.
Wolbeck 151, 158, 258, 260, 261, 262.
Würzburg 232.

X.

Xanten 49.

Z.

Zwolle 152.

Verzeichnis der Abbildungen.

1. Linker Flügel des Hochaltars im Dome zu Münster. Tafel I.
2. Hauptteil des Lethmate-Epitaphiums im Dome zu Münster. Tafel II.
3. Haupttafel mit der Kreuzigung vom ehemaligen Hochaltar der Kirche zu Westbevern. Tafel III.
4. Haupttafel mit der Kreuzigung in der Kirche zu Altenberge. Tafel IV.
5. Mittelstück des Altars in der Kirche zu Seppenrade. Tafel V.
6. Die Kreuzigungsgruppe an der Mauritzkirche zu Münster. Tafel VI.
7. Haupttafel vom Altare mit der Taufe Christi in der Kirche zu Altenberge. Tafel VII.
8. Das Westerholt-Epitaphium im Dome zu Münster. Tafel VIII.
9. Das Huichtebruch-Epitaphium im Dome zu Münster. Tafel IX.
10. Das Dorgelo-Epitaphium im Dome zu Münster. Tafel X.
11. Mittelstück des Plettenberg-Altares im Dome zu Münster. Tafel XI.
12. Detail vom Aschebroich-Epitaphium im Dome zu Münster. Tafel XII.
13. Tafel mit der Verspottung Christi vom Epitaphium der Domherrn Winkelhaus und Kappel im Dome zu Paderborn (Kreuzgang). Tafel XIII.
14. Apostel Andreas vom Taufbecken im Dome zu Paderborn. Tafel XIVa.
15. Christophorusstatue im Dome zu Paderborn. Tafel XIVb.
16. Epitaphium des Fürstbischofs Dietrich von Fürstenberg im Dome zu Paderborn. Tafel XV.
17. Das Droste-Epitaphium im Dome zu Münster. Tafel XVI.
18. Postament-Reliefs vom Hochaltar der Petrikirche zu Münster. Tafel XVII.
19. Das Malinkrot-Epitaphium im Dome zu Minden. Tafel XVIII.
20. Das Grapendorf-Epitaphium im Dome zu Minden. Tafel XIX.
21. Mittelstück des Bock-Epitaphiums in der Servatiikirche zu Münster. Tafel XX.

22. Die Chorschranken-Reliefs im Dome zu Münster. Tafel XXI—XXIII.
23. Denkmal des Fürstbischofs Christoph Bernard von Galen im Dome zu Münster. Tafel XXIVa.
24. Das Büren-Epitaphium im Dome zu Münster. Tafel XXIVb.
25. Das jüngste Gericht im Dome zu Münster. Tafel XXV.
26. Die Wiedersehendmachung des geblendeten Paulus im Dome zu Münster (Paradieseshalle). Tafel XXVIa.
27. Das Plettenberg-Monument im Dome zu Münster. Tafel XXVIb.
28. Hauptgruppe vom Plettenberg-Monument im Dome zu Münster Tafel XXVII.
29. Das Plettenberg-Denkmal im Dom zu Münster. Tafel XXVIII.
30. Statuen der Heiligen Barbara und Apollonia im Dom zu Münster. Tafel XXIX.
31. Statue des heiligen Nepomuk im Dom zu Münster. Tafel XXXa.
32. Das weisse Kreuz am Mauritzer Passionswege zu Münster. Tafel XXXb.

Berichtigungen.

Seite 52. Der Altar zu Westbevern ist inzwischen wieder restauriert und im südlichen Seitenschiffe der Kirche aufgestellt worden. Die von mir im Texte mitgeteilte Inschrift, die seiner Zeit wegen der fast unzugänglichen Unterbringung des Stückes in einem Schuppen nur halbwegs zu entziffern war, lautet:

„Ad maiorem summae Trinitatis et Cruzifixi redemptoris nostri Jesu Christi venerationem Sanctorumque pontificum ac patronorum Cornelii et Cypriani honorem, Reverendi admodum ac praenobilis Domini Heidenrici a Lethmate nati ex Castro Langen paroch. Westbev. Cathedralium ecclesiarum Monasteriensis ac Hildesheimensis Decani impensa ab Executoribus positum. Omnes pii, queis hoc opus Dei et Salvatoris sui memoriam moverit, praedicto D. Decano eiusque cognationi faelicitatem apprecentur aeternam." (Ein Bericht über die Neuaufstellung im Westf. Merkur vom 25. Juni 1905.)

Seite 128. In dem zweiten Stockwerke des Epitaphiums für Dietrich von Fürstenberg ist nicht die Anbetung der Könige, sondern die Auferweckung des Lazarus dargestellt.

Zusätze.

Im Domarchiv zu Münster befindet sich eine Urkunde vom Jahre 1623, die besagt, dass Gerhard Gröninger für den Domhof der St. Jakobskirche einen Kruzifixus für 150 Taler verfertigt habe.

Im Besitze des Frh. von Böselager befindet sich ein kleines Specksteinrelief mit der Darstellung des Abendmahls, das 1879 bei der Ausstellung des Altertumsvereins in Münster zu sehen war. Dasselbe verrät unverkennbar die Handschrift Heinrich Gröningers.

Wie eine Urkunde vom Jahre 1619 im Staatsarchiv zu Münster mitteilt, hat Melchior Kribbe für die Martinikirche einen Apostelgang gearbeitet (Notizen über die Martini-Pfarre I. a. 72).

Nach einer Rechnung vom Jahre 1691 im Staatsarchiv zu Münster hat Johann Mauritz Gröninger für die Ludgerikapelle an der Überwasserkirche einen kleinen Altar geliefert.

An dem Eckhause des Mauritzpfades und des Mauritzkirchplatzes ist im ersten Stockwerke eine kleine Madonnenfigur auf einer Weltkugel stehend angebracht, die ihrem ganzen Charakter nach den Arbeiten Johann Wilhelm Gröningers zuzuzählen ist.

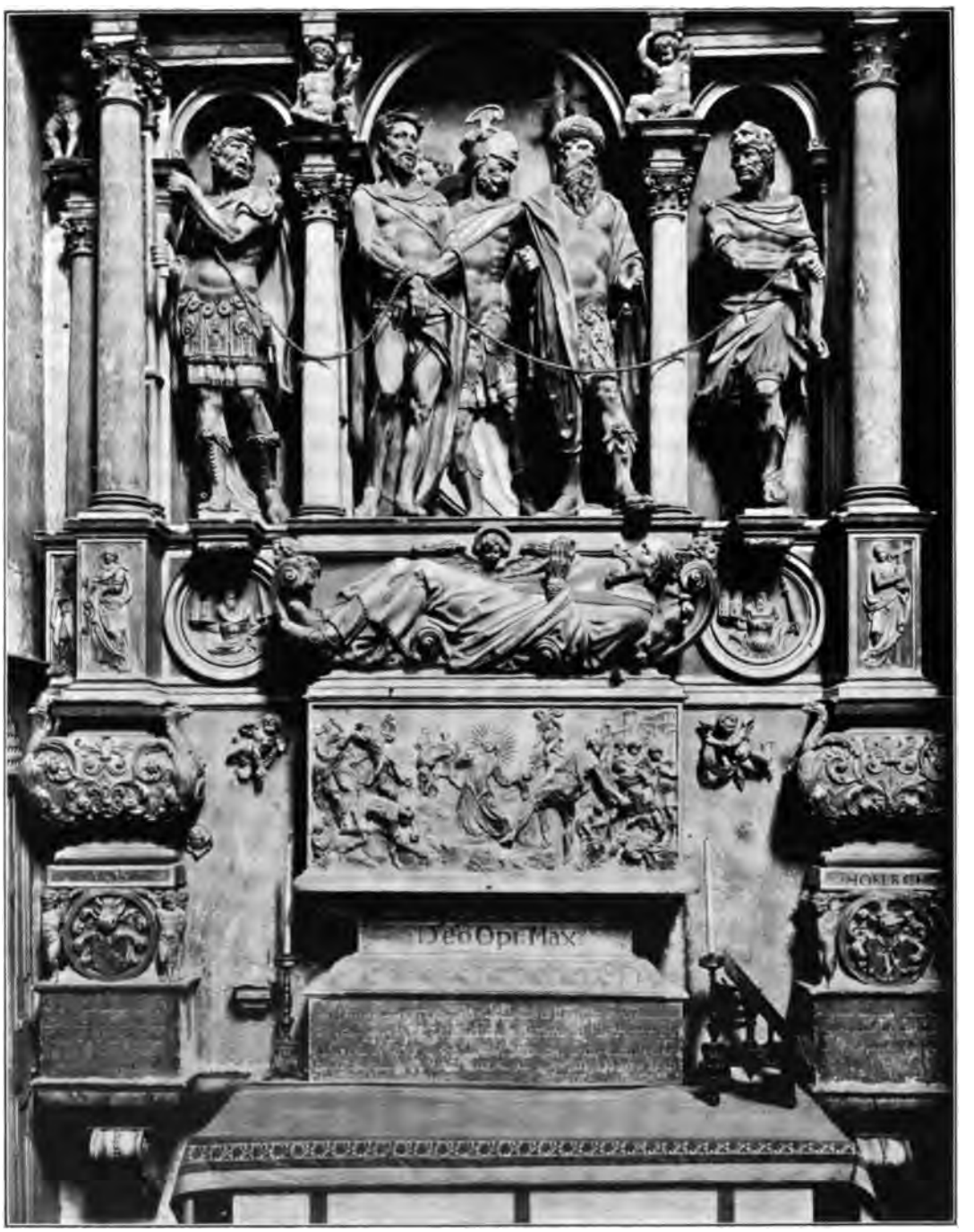
Druck der Westfälischen Vereinsdruckerei vormals Coppenrathschen Buchdruckerei, Münster in Westfalen.

Tafel I.

Linker Flügel des Hochaltares im Dome zu Münster.

Aufnahme d. H. Rincklake.

Tafel II.



Hauptteil des Lethmate-Epitaphiums im Dome zu Münster.

Aufnahme d. H. Rinecklake.

Tafel III.

Kreuzigung vom Altare in der Kirche zu Westbevern.

Aufnahme d. H. Baurats Ludorff.

Kreuzigung vom Altare in der Kirche zu Altenberge.

Eigene Aufnahme.

Tafel V.

Mittelstück des Altares in der Kirche zu Seppenrade.

Aufnahme d. H. Baurats Ludorff.

Tafel VI.

Kreuzigungsgruppe an d. St. Mauritzkirche zu Münster.

Eigene Aufnahme

Tafel VII.

Taufe Christi vom Altare in der Kirche zu Altenberge.

Eigene Aufnahme

Tafel VIII.

Westerholt-Epitaphium im Dome zu Münster.

Aufnahme d. H. Rincklake.

Huichtebruch-Epitaphium im Dome zu Münster.

Das Dorgelo-Epitaphium im Dome zu Münster.

Tafel XI.

Mittelstück des Plettenberg-Altares im Dome zu Münster.

Eigene Aufnahme.

Christusfigur aus dem Aschebroich-Epitaphium im Dome zu Münster.

Eigene Aufnahme.

Verspottung Christi vom Epitaphium der Domherrn Winkelhaus und Kappel im Kreuzgang des Domes zu Paderborn.

Aufnahme d. H. Baurats Ludorff.

Tafel XIV.

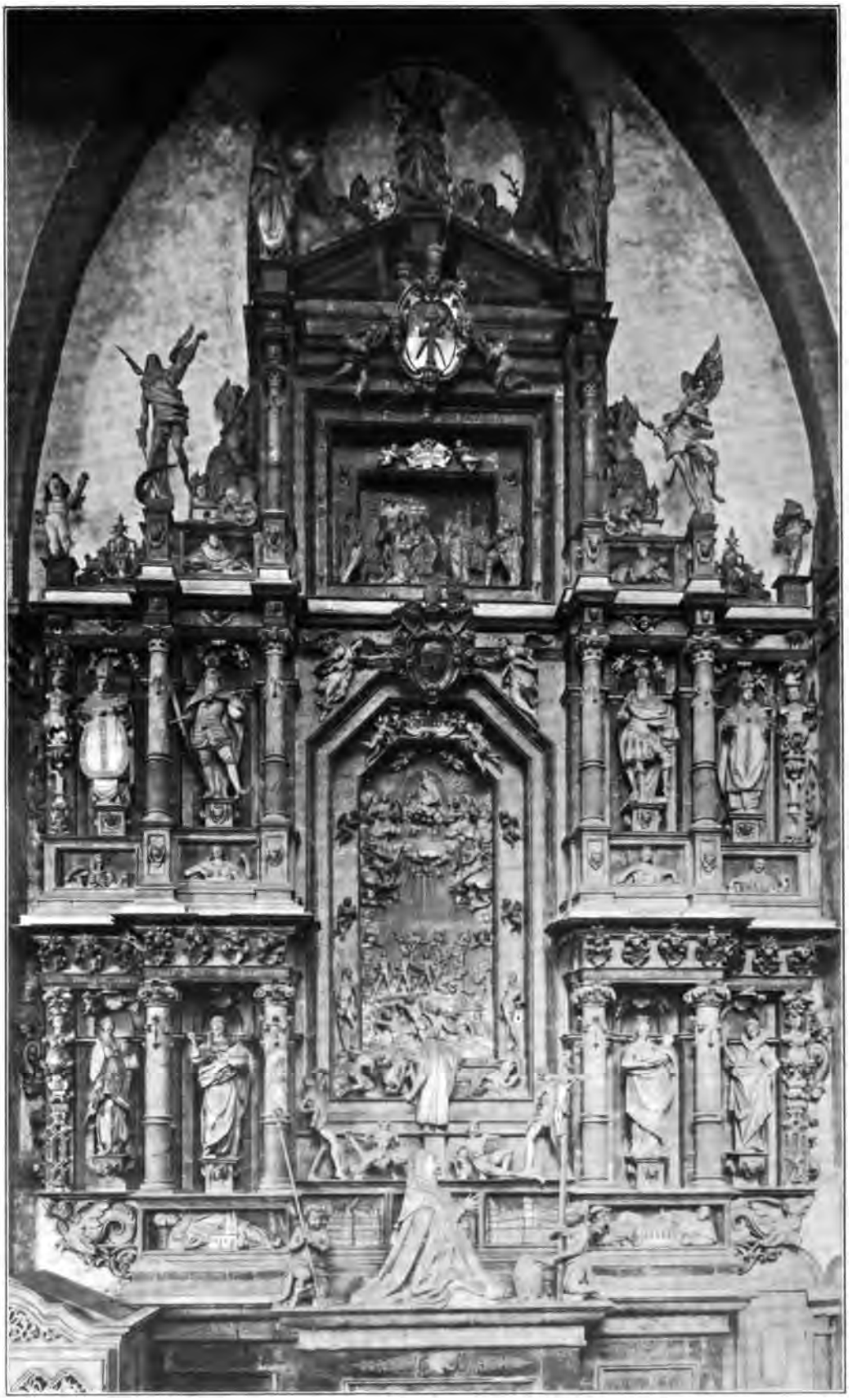
a.

Apostel Andreas vom Taufbecken im Dome zu Paderborn.

b.

Christophorus im Dome zu Paderborn.

Aufnahmen des H. Baurats Ludorff.



Epitaphium des Fürstbischofs Dietrich von Fürstenberg im Dome zu Paderborn.

Aufnahme des H. Baurats Ludorff.

Tafel XVI.

Droste-Epitaphium im Dome zu Münster.

Aufnahme d. H. Rincklake.

Tafel XVII.

Postamentreliefs vom Hochaltare der Petrikirche zu Münster.

Eigene Aufnahmen.

Epitaphium des Eberhard von Malinkrot im Dome zu Minden.

Tafel XIX.

Epitaphium des Hieronymus von Grapendorf im Dome zu Minden.

Aufnahme d. H. Baurats Ludorff.

Tafel XX.

Grablegung Christi vom Bock-Epitaphium in der Servatiikirche zu Münster.

Eigene Aufnahme.

Kampf zwischen Karl d. Gr. und Widukind. Chorschrankenrelief im Dome zu Münster.

Aufnahme d. H. Rinecklake.

Kreuzabnahme. Chorschrankenrelief im Dome zu Münster.

Eigene Aufnahme.

Auferweckung eines Toten durch den Bischof Ludgerus. Chorschrankenrelief im Dome zu Münster.
Eigene Aufnahme.

Wunderverrichtung des Apostels Paulus auf Malta. Chorschrankenrelief im Dome zu Münster.
Aufnahme d. H. Rinecklake.

Aufnahme d. H. Rincklake.

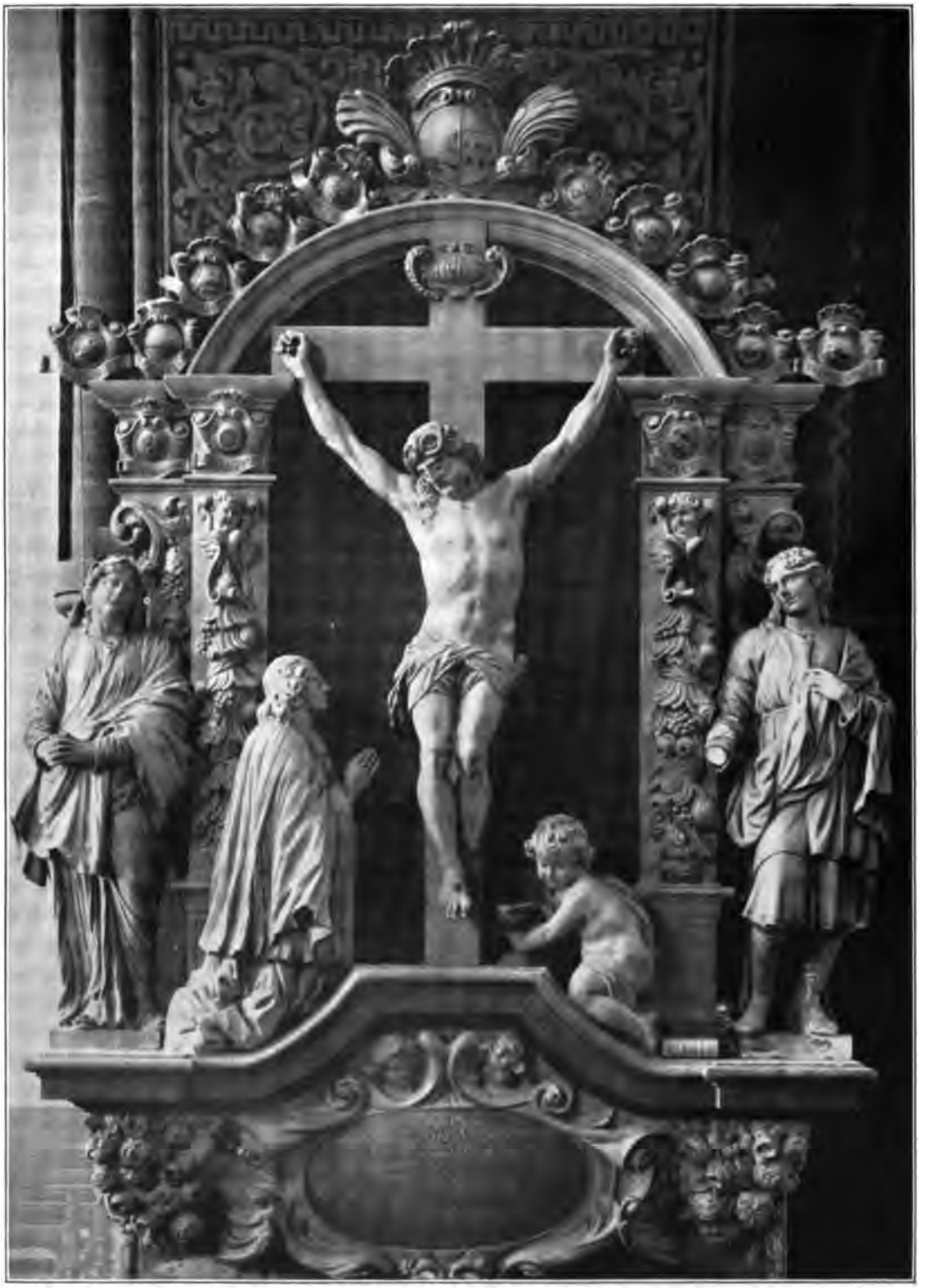
Kreuzaufrichtung. Chorschrankenrelief im Dome zu Münster.

Eigene Aufnahme.

Tod der Brüder Ewaldi. Chorschrankenrelief im Dome zu Münster.

Denkmal des Fürstbischofs Christoph Bernard von Galen im Dome zu Münster.

Aufnahme d. H. Rincklake.



Büren-Epitaphium im Dome zu Münster.

Aufnahme d. H. Rinklake

Tafel XXV.

Jüngstes Gericht im Dome zu Münster.

Wiedersehendmachung des geblendeten Paulus in der Paradieseshalle des Domes zu Münster.

Eigene Aufnahme.

Das Plettenberg-Monument im Chore des Domes zu Münster.

Aufnahme d. H. Rinecklake.

Das Plettenberg-Monument im Chore des Domes zu Münster.

Aufnahme d. H. Rincklake.

Hauptgruppe vom Plettenberg-Monument im Chore des Domes zu Münster.

Aufnahme d. H. Rincklake.

Tafel XXVIII.

Das Plettenberg-Denkmal im Johanneschore des Domes zu Münster.

Aufnahme d. H. Rincklake.

Tafel XXIX.

a.

Heilige Barbara im Dome zu Münster.

Aufnahme d. H. Rincklake.

b.

Heilige Apollonia im Dome zu Münster.

Eigene Aufnahme.

Tafel XXX a.

Statue des hlg. Nepomuk im Dome zu Münster.

Aufnahme d H. Rincklake.

Tafel XXX b.

Das sog. weisse Kreuz am Mauritzer Passionswege zu Münster.

Eigene Aufnahme.